

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

محمود سيف الدين الإيراني ناقداً

أسماء محمد الزريقات

رسالة
مقدمة إلى
عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الماجستير في اللغة العربية قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2004م

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم(13)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة أسماء محمد الزريقات بـــ:

" محمود سيف الدين الإيراني ناقداً "

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
د. سامح الرواشدة		2004/8/17	مشرفاً ورئيساً
أ.د. محمد الشوابكة		2004/8/17	عضواً
د. إبراهيم عبد الجواد		2004/8/17	عضواً
د. خالد شقير		2004/8/17	عضواً



عميد الدراسات العليا

أ.د. ذياب البداينـــة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤتة – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهــــداء

إلى من أحب العلم، وزرعه فينا ،إلى من بذل الغالي والنفيس ليرى أبناءه وقد بلغوا مراتب العُلا، والدي.

إلـــى رمز الحنان الندي والعطاء المتدفق على استحياءٍ وبخجلٍ شديدٍ أقدم بعضاً من فضلها أمي حفظها الله .

إلى من لهم في قلبي مكانةٌ، وفي نفسي منزلةٌ وفي خاطري اعتذارٌ، أخواني وأختي

إلـــى كـــلِّ مـــن له في قلبي مكانةٌ عاليةٌ ومحبةٌ عظيمةٌ (محمد)، إلى كلٍّ من يحبني ويودني.

حباً وولاءً، عهداً وانتماءً، إليكم جميعاً أُهدي هذا الجهد المتواضع.

أسماء محمد الزريقات

الشُّكر والتَّقدير

يقتضيني واجب الاعتراف بالفضلِ والجميلِ أن أُنوه بالشُّكر والتَّقدير لأُستاذي الفاضل الدكتور سامح عبد العزيز الرَّواشدة على ما أحاطني به من رعايـةٍ، ومـا قدَّمه لي من تشجيعٍ ساعد في إعداد هذا البحث، مما كان له أطيب الأثر في نفســي، فله مني ما حييت الشُّكر والعرفان.

والشُّكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة المكونة من الأُستاذ الدكتور محمــد الشَّوابكة، والدكتور إبراهيم عبد الجواد، والدكتور خالد شقير، على تفضلهم بقبــول مناقشة هذا البحث وتحمل عبء دراسته.

ولا يفوتني أن أتقدم من أُستاذي الفاضل الدكتور سامح الرّواشدة بجزيلِ الشُّكر وعظيم الامتنان والعرفان، لما له من فضل كبير عليّ، بما أحاطني به من رعايةٍ، وما قدَّمه لي من تشجيعٍ ساعد في إعداد هذا البحث.

ولا يفوتني أنْ أتقدم بالشُّكر الجزيل إلى الأُستاذ الفاضل سليمان حماد القوابعة، على ما أبداه من استعدادٍ لمساعدتي وتزويدي ببعض مصادر هذا البحث ومراجعه. كما أتقدم بجزيلِ الشّكر وعظيم التَّقدير إلى والدي الحبيب، على مساعدته لي بتوفير بعض المصادر والمراجع، إضافةً إلى متابعته الدَّائمة لي، واهتمامه الذي لم ينقطع طوال مدة دراستي، كما وأشكر شقيقي أحمد على توليه عبء طباعة هذا البحث ومراجعته وتدقيقه.

ولا يفوتني أيضاً أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من الأُستاذ الدكتور محمد الشوابكة، والدكتور إبراهيم عبد الجواد، والدكتور خالد شقير على تفضلهما بقراءة هذا العمل وتقويمه.

وختاماً، آمل أن أكون قد وفّقت في عرض قضايا هذه الدِّراسة المتواضعة، والله الموفقَ للصّواب، ومنه نستمد العون والمثوبة.

أسماء محمد الزريقات

فهرس المحتويات

الملخص

محمود سيف الدِّين الإيراني ناقداً

أسماء محمد الزريقات

جامعة مؤتة، 2004م

تهدف هذه الدِّراسة إلى التَّعريف بجهد محمود سيف الدين الإيراني في حقلِ النَّقد، وتحديد مكانته النَّقدية، ودراسة أهم أعماله في هذا المجال، وقد قسمّته في مجال النَّقد النَّظري، ونقد القصّة والشِّعر والمسرح.

واتبعتُ المنهج التحليلي في دراستي، واستعنتُ ببعض النَّظريات الحديثة المختلفة في نقد القصَّة والمسرح والشِّعر كنظريات المنهج النَّفسي والجمالي، للتوصل إلى تطورات نقدية كلية عنها.

ففي التمهيد تناولت حياة الإيراني من حيث نشأته وأسرته وأهم أعماله الأدبية وإنجازاته النَّقدية.

أما الفصل الأوّل، فقد خصصته للحديثِ عن أعماله في مجال النَّقد النَّظري مثل قضية الالتزام واللامعقول والاتجاهات الأدبية الحديثة وموقف النَّقد منها.

وخصصتُ الفصل الثاني، للحديث عن أعمالهِ في مجال كتابة القصَّة مثل تطور القصَّة، ودور التَّرجمة في ذلك، ومنهج كتابة القصَّة وغيرها.

كما خصصتُ الفصل الثَّالث، للحديث عن جهده في مجال الشِّعر، مثل قضية ضعف الشِّعر، والصِّراع بين القديم والحديث في الشِّعر.

وأخيراً، فقد خصصتُ الفصل الرَّابع والأخير للحديث عن جهوده النَّقدية في مجال نقد المسرح كدراسة الشَّخصيات واللُّغة والحوار والإخراج.

Abstract

Mahmoud Saif AL-Din- AL- Irani as A Critic

Asma Muhammad AL- Zreigat

Mu'tah University, 2004

The study aims at defining the efforts of Mahmoud SaifAl-Din Al-Trani in the field of literary criticism by studying his critical observations on pure criticism and genre criticism.

The researcher uses the analytical approach by capitalizing on the modem critical literary theories and the aesthetic theories.

In the Preface, the researcher gives a detailed account of Al-Irani's life and interests as well as his literary and critical achievements. The first chapter discusses Al-Irani's critical efforts in the field of pure criticism by expanding on issues like commitment in literature, and the absurd. The second chapter discusses Al-Irani's critical efforts in the short story and the role of translation in advancing these efforts. The Third Chapter discusses Al-Trani's critical efforts in poetry and his stand regarding certain issues in poetry like bad poetry, the conflict between classical poetry and modem poetry. The last chapter discusses Al-Irani's critical efforts in the theater and other pertinent issues like character analysis, language and dialogue.

الفصل الأول

الإيراني والنقد النَّظري(pure criticism)

1.1 المقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى التَّعريف بجهد محمود سيف الدِّين الإيراني في حقل النَّقد وتحديد مكانته النَّقدية، ودراسة أهم أعماله في هذا المجال التي جُمِعت ولم تدرسْ في مجال النَّقد النَّظري، ونقد القصَّة والشِّعر والمسرح، لمعرفة مدى وعيه النَّقدي واستيعابه للنصوص، وإلى أي حدٍّ قد لامس النظريات النقدية الحديثة، وما زادني تقبلاً للموضوع أن هذا الأديب لم يحظ بدراسة أكاديمية كاملة تسهم في إضاءة جهده وموضعته في الحركة النقدية العربية في مرحلته، ولهذا فقد تحمّستُ كثيراً وعرضتُ ذلك على أُستاذي الدكتور سامح الرواشدة، الذي شجّعني على المضي والبحث والقراءة النَّقدية الواعية لأعمال الإيراني النقدية.

أمَّا منهجي في الدِّراسة، فقد اتبعت المنهج التَّحليلي، والنَّظر في النَّقد النَّظري وجهوده في نقد الأعمال القصصية والشِّعرية والمسرحية، وتحليل نماذج مختلفة منها، للتوصل إلى تصوُّرات نقدية كُلية عنها، واستعنتُ ببعض النَّظريات الحديثة المختلفة من مثل المنهج النفسي والجمالي، لذا لم أقفْ في تحليل أعمال الإيراني النقدية على منهج نقدي بعينه، فألزم به نفسي إلزاماً، فأقيدها به، وأجبرها على تحمله، لأنني حاولت الاستفادة من أكثر من منهج نقدي واحد بعينه، وقد قسَّمتُ الدِّراسةَ إلى مدخل وأربعة فصول:

ففي المدخل تناولت حياة النَّاقد من حيث نشأته وأُسرته وأهم أعماله الأدبية وإنجازاته النَّقدية.

أما الفصل الأوّل، فقد خصصته للحديث عن أعماله في مجال النَّقد النَّظري مثل قضية الالتزام، واللامعقُول، وانحياز الأديب لعصره، والاتجاهات الأدبية الحديثة، وموقف النَّقد منها.

وخصصتُ الفصل الثّاني، للحديث عن أعماله في مجال نقد القصّة، مثل تطور القصّة، ودور التّرجمة في ذلك، والكتابة النّسوية القصصية واتجاهات الكتابة القصصية لدى جيل الشباب وتعريف القصة، ومنهج كتابة القصّة، والقصّة والشّباب، ومستقبل القصّة القصيرة، واللامعقول في كتابة القصّة، وموقف النقد من الإنتاج القصصي للكُتّاب الغربيين وغيرها .

كما خصصتُ الفصل الثّالث، للحديث عن جهدهِ في مجال نقد الشّعر، مثل قضية ضعف الشّعر، والصّراع بين القديم والحديث في الشّعر، ومن الأدب المقارن، وتَجْرِبة الأخطل الصّغير الشّعرية:

وأخيراً، فقد خصصت الفصل الرّابع والأخير للحديث عن جهوده النّقدية في مجال نقد المسرح كدراسة الشّخصيات واللّغة والحوار والإخراج، واللامعقول في المسرح ودور "إبسن" في نهضة المسرح الأوروبي، واستخدام المذهب الرّمزي في العمل المسرحي، ودور الخطة في العمل المسرحي الأردني.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على جُملةٍ من المصادر والمراجع وعلى رأسها الأعمال الأدبية الكاملة/ المجلد الثاني، وأوراق الندوة التي تتعلق بحياة الإيراني وسيرته وأدبه، ومحمود سيف الدين الإيراني الكاتب القصصي، ومجموعة مختارة من كتب النقد والدّراسات الأدبية أهمها: في النّقد الأدبي، ونظرية الأدب والاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، وحياة الأدب الفلسطيني الحديث، والقصّة القصيرة في فلسطين والأردن، وضرورة الفن وغيرها.

ولم يحظَ جهد الإيراني النقدي بدراسة كاملة، تسعى لكشف هذا الجهد والتعريف بقضاياه غير بعض الدّراسات التي نظرت إلى نقده نظرة جزئية وعالجت بعض قضاياه مثل: محمود سيف الدين الإيراني سيرته وأدبه/ أوراق النّدوة التي عقدت بتاريخ 13-1999/10/14م، وحياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النّكبة لعبد الرّحمن ياغي.

وبعد؛ فإذا كانت هنالك كلمة أحرص عليها في مثل هذه المقدمة فهي أنني لا أستطيع أنْ أدعي أنَّ هذه الدّراسة قد انتهت إلى أبعد غاياتها، أو وصلت إلى ما

أُنشده لها من الكمال، أو أنَّها استوعبتْ كل ما يجب استيعابه من المراجـــع والآراء التي تتكشف ويتسع نطاقها، وتزداد يوماً بعد يوم.

2.1 تمهيد: نبذة عن حياة محمود سيف الدِّين الإيراني:

ولد محمود سيف الدين الإيراني عام 1912(1)، في العجمي أحد أحياء يافا(2) لأبٍ ينحدر من أصل إيراني (من بلدة أصفهان) وأمّ عربيَّة، ولم تلبـثْ أسـرته أنْ انتقلتْ إلى القدسِ، ثم عاد مجدداً إلى يافا مسقط الرَّأس ومهوى القلب ليدخل المدرسة في سن متأخرة نسبياً (السنة الثامنة)، حيث أرسله والده إلى مدرسة كلية الفرير في يافا St. Josephs College de Freres (3) سنة 1920م، وفيها أكمل تعليمه الابتدائي والثَّانوي ،حيث أنهى تعليمه الثَّانوي سنة 1929م (4)، أتاحت له هـذه الفرصـة أن يتخرج فيها وقد أتقن لغتين هما: الإنجليزية والفرنسية إتقاناً جيداً إضافةً إلى اللغـة العربية لغته الأم.

عمل الإيراني بعد تخرجه موظفاً في حكومة فلسطين لخمـس سـنوات، ثـم استقال سنة 1935م، وفي هذه الفترة نشأت صلات قويَّة من الودِّ والولاء بينه وبـين نفر من أعلام القلم في مصرْ ومن أبرزهم؛ إبراهيم عبد القادر المـازني ومحمـود تيمور والدكتور محمد حسين هيكل وسلامة موسى والعقـاد وإبـراهيم المصـري والدكتور إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وغيرهم (5) .

وفي السنة نفسها (1935م)، حمله طموح الشَّباب على إصدار مجلة أُسبوعية أدبيـة في يافا وهي مجلة (الفجر) بمشاركة الأديب المرحوم (عارف العزوني) (6) ولكـن المجلة لم تُعمر طويلاً وصدر منها خمسون عدداً قبل توقفها، وهي مفقـودة الآن – وقد كتب فيها – إبان صدورها – أُدباء مـن فلسـطين والأردن وسـوريا ولبنـان والعراق ومصر .

وفي سنة 1937م أصدر أول مجموعة قصصية لـه، وكانـت بعنـوان (أول الشَّوط) وضمَّ إلى قصصها عدداً من المقالات التي تناول فيها الأُدباء العالميّين (7)، ويشارك الإيراني في الحياة الأدبية مشاركة فعالةً ويكتب في الصُّـحف الفلسـطينية القصص القصيرة والخواطر السَّريعة والتَّعليقات الاجتماعية النَّقدية، وكـان ينشـر

نتاجه في صحف "فلسطين" و " الثقافة " و "الطّليعة" و"الطّريق" و"العربي" و"الرّابطة" و"رسالة المعلم" و "صوت الجيل" و"رسالة الأُردن" و"أفكار" و "الرّائد" (8) .

ويذكر الإيراني أنّه أنفق حوالي عشر سنوات من عمره في قـراءة الأدب العالمي، إذ لم يترك كاتباً عالمياً إلا وقرأ له مثل : كـورني، وراسـين، ومـولير، ولامرتين، وجان جينيه، وأندريه جيد، وأناتول فرنس، وفكتور هوجـو، ومارسـيل برست ودي موسيه، وأندريه مالرو، وأليبركامو وغيرهم (9). وكان قد نهل إضـافةً إلى ذلك من القرآن الكريم، حيث كان ملهمه ومعينه، وكتب التُّراث من مثل مؤلفات ابن المقفع ،كليلة ودِمنة والأدب الكبير والأدب الصَّغير ورسالة الصـحابة وكتـب الجاحظ وخاصة البيان والتبيين والحيوان ورسائل الجاحظ، فضلاً عن العِقد الفريـد والأغاني والكامل وسمط اللآلئ والمزهر، يقول الإيراني: " وإذا كان لأحـدٍ فضـلٌ على أُسلوبي في الكتابة فهو فضل كتّابنا وشعرائنا الأقدمين ولقد أمضيتُ في التّعليم أكثر من عشرين عاماً مدرساً ومفتشاً للتّربية فلم أنقطعْ يوماً عن قراءة تراثنا " (10) وينهل الإيراني من الثّقافة الأجنبية؛ لأنّه كان يرى أنّ الأدبَ والفنونَ تراث إنسـاني مشاع وهي نظرة تشير إلى إيمانه العميق بأنّ الثّقافة هي ملكٌ للجميع دون اسـتثناء وتندرج تحت ثقافة الإيراني الأجنبية الثّقافـات الفرنسـية والرُّوسـية والإنجليزيـة والإيطالية والأمريكية والألمانية.

وفي أوائل الأربعينات 1941م، ازدادت حدة التّوتر بين العرب واليهود فـي يافا، وأخذت سلطة الانتداب تمارس العنف والقسوة بحقِّ السُّكان، وأحسَّ الإيرانـي، آنذاك، بالسَّأم ويئس من إنقاذ الوطن فباع المطبعة التي يملكها استعداداً للرحيل إلـى عمَّان، حيثُ عمل في سلك التّعليم معلماً ومديراً لمدارس ثانوية حكومية ثـم مفتشـاً للغة العربيَّة في وزارة التّربية والتّعليم، ومشرفاً على تحرير مجلة رسالة المعلم.

أما زواج الإيراني فقد كان في سنِّ الثّلاثين حيث تزوَّج فتاة من أُسرةٍ كريمةٍ في حيفا هي الآنسة (مريم قاسم) وكان ذلك في بداية عام 1941م وهي السَّنة نفسها التي رحل فيها إلى عمَّان، ورزق منها بثلاثة أبناء وبنتين وهـم: رُوشـن، وسـيف الدِّين، وسرى الدِّين ومي، ورندة(11). وكان لهذه الزّوجة فضلٌ كبيرٌ في تشـجيعه على الاستمرارِ في الكتابةِ، ويعترف الإيراني بأنّه مدين لها بالكثير من الاسـتقرار

والهدوء أتاحا له جوّاً طيباً لمواصلة عمله الأدبي. وكان يقرأ لهذه الزّوجة باستمرار، وكانت تصغي له باهتمامٍ، وكانت كثيراً ما تساعده عند الكتابةِ بأنْ تظل جالسةً قربه مشيعة في البيت جوّاً من الدِّفء والحنان.

وفي عام 1962م أهداها مجموعته القصصية "ما أقل الثمن" وكتب في الإهداء يعبر عن حبِّه لها ،وأثرها في حياته، ومدى سعادته معها ومع أبنائها، فيقول : "أيتها العزيزة لا أدري كيف كانت تكون حياتي لولاكِ ولقد انقضى من صحبتنا في درب الحياة، عشرون عاماً أو تزيد، وكان من ثمراتها هذه الوجوه الصباح التي نحبها، والتي تؤنس وحشتنا، وتعد لنا في دنيا الآمال أفقاً مُضيئاً نستشرفه فنرضى ونطمئن، ونسأل الله مزيداً من الخير والنُّعمى" (12).

وقد أُوفدَ الإيراني – في أوائل السّتينات – إلى باريس في بعثة للتخصص بشؤون اليونسكو على نفقة المنظمة العالمية، وأخيراً عُين مديراً للدَّائرة الثَّقافية العربيَّة في وزارة الثَّقافة والإعلام الأردنيّة، وفي عام 1971م عين مستشاراً ثقافياً في هذه الوزارة وعُهِدَ إليه برئاسة تحرير مجلة "أفكار" وإبان عمله أسهم في حضور عددٍ من اللِّجان والمؤتمرات (13).

وزيادةً على أنَّ محمود سيف الدين الإيراني كان كاتبَ قصة بل رائدها في فلسطينَ و الأُردنِّ، فهو كاتبٌ في فنِّ المقال والبحث الأدبي والنَّقد والشِّعر، ولكن غلبت عليه صفة القاص على صفة النَّاقد والباحث والشَّاعر.

ويؤكد الإيراني في حديثه الذي أجراه معه المؤرخ سليمان الموسى أنه لأيسر وأسهل لمحمود سيف الدِّين الإيراني أنْ يكتبَ خمسة بحوث في النَّقد والدِّراسة الأدبية من أنْ ينشئَ قصَّة قصيرة واحدة ومن هنا فتراه يضيف إلى ذلك فيقول: "........ أنني أكتب قصَّة وأحبُّ أنْ أؤكد أنني أكتب المقال والبحث الأدبي والنَّقد كما أكتب القصَّة "(14)، وعليه يعدُّ الإيراني من الأسماء المهمة في ساحتنا الثَّقافية والعربيَّة، قاصٌ استطاع أنْ يغني الساحة الأدبية بنتاجاتٍ على درجة عالية من التقنية والأُسلوبية، إلى جانب إسهاماته النَّقدية المتميزة، حيث كتب قدراً طيباً من النَّقد الأدبي في مجال النَّقد النَّظري، ونقد القصَّة والشِّعر والمسرح، فكان من الذين أثَّروا في النَّقد الأدبي تأثيراً مباشراً مع بعض الكُتَّاب الفلسطينيين مثل المحقق

والمؤرخ عبدالله مخلص ونجاتي صدقي وعارف العزوني، في منهجٍ متكاملٍ ناضجٍ يقترب من فلسفة النقد، وإنْ كان يميل إلى التّنسيق بين النّظرات النّقدية والنّظرات الاجتماعية والحضارية على تشعب ما في الحضارة من اتجاهاتٍ فنراه يكتب في حرارةٍ دون أن يُؤمن بالتبعية لمذهبٍ معينٍ، ويُؤثر الحُرية في الإبداعِ، ومن هنا فقد توزّعت أعماله القصصية والنّقدية على مذاهبَ شتى كالرُّومانسية والواقعية الاشتراكية والرَّمزية واللامعقول.

يقول الإيراني: "غير أنّي لا أُخفي على القارئ الصّديق حقيقة لا بُدَّ من ذكرها، وهي أنّي في شبابي، كان منهجي في القراءة مختلفاً تماماً فقد أخذتُ نفسي بالشّدةِ والحزمِ بحيث قرأتُ روائع الأدب، في العالم، مرتبةً متساوقةً وفق عصورها ومدارسها أو مذاهبها، واسترشدتُ في ذلك بما كتبه مؤرخو الأدب، ومشاهيرُ نقاده، فأخذت كثيراً من علمهم وفضلهم مما تشهد لهم به دراساتهم الممتازة، وما أزال إلى اليوم لم تنقطعْ صلة لي بحركة النّقد الأدبي والتّأريخ له، وإن غدوتُ أعتمدُ على نفسي في التّمييز بين الغثِّ والسَّمين، وقد يذهب بي الغرور أحياناً – أي واللهِ الغرور– أي واللهِ الغرور– فأزعم أني لستُ بحاجةٍ إلى ناقدٍ يشرح لي ويفسر ويرشد ويوجه، بل رُبما أقمتُ من نفسي ناقد كتبٍ ومؤلفاتٍ، وما كان النّقد صناعةً لي في يومٍ من الأيامِ ولكنني أُحبُّ –أحياناً– أن أتقحمَ أشياء لا أميل إليها بطبيعتي، وهذا خطأ، غير أنّي لي مزية الاعتراف بالخطأ في أيامٍ يرى الكثيرون أخطاءهم صواباً وحسنات والعياذ بالله ..."(15).

وهكذا تتوزع تجربة الإيراني الإبداعية على عدةِ محاور واتجاهات من فنون القول، حيث شملت القصّة القصيرة الموضوعة والمترجمة، والمقالة النّقدية والأدبية والثّقافية بعامة، والمقالة الاجتماعية والسِّياسية والفكرية والبحث والدِّراسة والخاطرة، وغير ذلك من الموضوعات الخاصة والعامة. وقد صدر ذلك ضمن ثلاثة مجلدات في ألفين وسبعمائة صفحة، عن مؤسسة عبد الحميد شومان بعمّان بالتّعاون مع الاتحاد العام للأُدباء والكُتّاب العرب، سنة ألفٍ وتسعمائة وثمانٍ وتسعين، وضمَّ المجلد الأول: المجموعات القصصية الموضوعة، وضمَّ المجلد الثاني: المقالات والأعمال النقدية، أمّا المجلد الثالث، فتم إفراده لترجمات الإيراني

غرايبة، ورُشّح للفوز بها آخرون ممن ثبتت أقدامهم في هذا الفنّ، وكذلك فقد قامت رابطة الكُتّاب الأردنيين تمشياً مع التّقليد الذي اتبعته في إحياء ذكرى الرّاحلين من مؤسسيها والنّابهين من الأدباء الأُردنيين بإصدار كتاب(غبار وأقنعة) وهو من الآثار غير المنشورة للإيراني الذي يضع بين أيدي الدّارسين نصوصاً من إبداعه الأدبي والقصصي والمسرحي لم يسبقْ لها أن نُشِرت في كتبٍ وإن كان بعضها قد سبق نشره في مجلاّت دَوْريَّةٍ أو صُحفٍ يوميةٍ كأفكار والدِّفاع وهي خطوةٌ قد تبدو لبعض الباحثين متأخرة، غير أنَّها ضروريةٌ على كلِّ حالٍ، ويجب أن تكون متبوعةً بخطوات أُخرى مماثلة تتناول تراث الفقيد الإيراني وأدبه بالجمع والتّحقيق والدّراسة والنّشر(18) .

وتقسم القضايا النَّقدية التي تناولها الإيراني إلى قسمين: قضايا النّقد النّظرية التي شغلت باله وكانت مركز اهتماماته ، وتناولت هذه القضايا النّظرية: الأدب، اللامعقول والمعقول وطغيان موجة اللامعقول، نحن والاتجاهات الأدبية الحديثة، مؤتمر الثّقافة العالمي، القصصي والأديب والشّاعر شهود منحازون لعصرهم (مرآة الأدب). ثم قضايا النّقد التّطبيقية للآداب العربيّة وشتى أنواع الفنون الأدبية كالقصّة والشِّعر والمسرح.

وعبر الصّفحات القادمة سوف نرى أنّ الإيراني قد كتب قدراً طيباً من النّقد الأدبي، يدلُّ على أنّه يتابع ما يحدث في الأدبِ من تطوراتٍ على السّاحة الأُردنية والعربيّة والعالمية، ويعد كثيرٌ منه هذا النقد نقداً راقياً يستحق التّسجيل والدّراسة والمتابعة، ولعل نقده الذي يتصل بفنِّ القصّة القصيرة هو النّقد الأبرز والأكثر أهمية لأنَّ أهمية الإيراني تقوم بالدَرجة الأُولى على كونه كاتب قصّة قصيرة.

3.1 الإيراني والنقد النظري:

يطلق على هذا النقد اسم(النّقد الخالص)، أي النّقد الذي يهتم بنظرية الأدب أكثر من اهتمامهِ بأعمالٍ أدبيةٍ معينةٍ، وأنْ يتخذ من هاتيك الأعمال أمثلته التّوضيحية للدّراسة، ويعتمد كتاب (نظرية الأدب)لكلٍّ من(رينيه ويليك wellek) و(أوستن ورن warren) مثالاً لذلك (19)، فقد عالج المؤلفان في كتابهما بعض القضايا النّظرية

النَّقدية، ومن أبرزها طبيعة الأدب، وظيفة الأدب، ونظرية الأدب والنَّقد والتَّاريخ، الأدب العام والمقارن القومي، والأدب والسِّيرة، الأدب والأفكار، والأدب والمجتمع، كيف يوجد عمل أدبي ذو طبيعة فنية، وطبيعة السَّرد القصصي وأنماطه، وغيرها من القضايا النَّقدية النَّظرية الخالصة.

إنَّ وظيفةَ النَّقد الأدبي وغايته تتلخص في تقويم العمل الأدبي من النَّاحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمته التَّعبيرية والشُّعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التُّراث الأدبي، وقياس مدى تأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشُّعورية والتَّعبيرية(20).

والناقد إنسان له رسالة اجتماعية، فهو يدين بالولاءِ لمجتمعه ويلتزم بواجباتٍ نحوه، أهمها تهيئة التُّربة الصَّالحة لبذر "أفضل الأفكار" ونشرها، وخلق موقفٍ عقلي تستطيع القُوى الخلاَّقة أن تستفيدَ منه فائدةً عظيمةً، وإعداد جوّ أدبي صالح يستحث طاقات الفنان وتعريف الجمهور بخير ما أنتجه العقل الإنساني، وهو قادرٌ على خلق قيمٍ حقيقيةٍ تسود المجتمع البشري وتمهد لخلقِ مجتمعٍ أفضلِ فهولا يؤدي دوره للفنان المبدع وحسب، وإنَّما للمتذوق كذلك.

1.3.1 موقف الإيراني من الالتزام، ومشكلته في الأدب:

يناقش الإِيراني في هذه المقالة موضوع الالتزام، ومشكلته في الأدب، وعلاقته بمسألة الفنّ للفنّ(المنهج الجمالي)،ومسألة الفنّ للحياة (المنهج الاجتماعي).

إن لفظة الالتزام قديمة في الاستعمال اللغوي(21)، لكن التَّطور الفكري الحديث قد أُسبغ عليها معنىً اصطلاحياً جديداً. وهي أكثر ما تطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر والأدب والفنّ، حيث نجد في مضامينها القضايا الإنسانية الكبرى السِّياسية والاجتماعية والفكرية. والمعنى الاصطلاحي يشير إلى أنَّ الالتزام هو المشاركة في القضايا الاجتماعية السياسية والأيديولوجية وهو ليس مقتصراً على المشاركة في هذه القضايا، وإنما يقوم في الدَّرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان فيها. وهذا الموقف يتطلب صراحةً وإخلاصاً وصدقاً، واستعداداً من المفكر الملتزم لأنْ يحافظ على التزامه دائماً، ويتحمل المسؤولية التي

تترتب على هذا الالتزام. من هنا كان الالتزام مرتبطاً بالعقيدة منبثقاً من شدة الإيمان بها، صادراً في جميع أحواله عن أيديولوجية ورؤية معينة، يدين بها المفكر الملتزم. ومعروف أنَّ الالتزام شيء، والإلزام شيء آخر. فالالتزام يعني الاختيار، وهي تقوم على المبادرة الإيجابية الحرَّة من ذات صاحبها، مستجيباً لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه(22).

يقول جان بول سارتر وهو الكاتب الذي منح الالتزام في الفكر والأدب أوضح مقوماته وأرسخها:" الكلمات- على حدِّ تعبير بريس باران- مسدسات عامرة بقذائفها فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه ولكنه إذا اختار أن يصوب، فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل يغمض عينيه ويطلق الرَّصاص على سبيل المصادفة، من غير أن يكون له غرض سوى السُّرور بسماع الدَّوي"(23).

من هنا تتعارض حال الالتزام مع حال التَّقاعس واللامبالاة، وعدم المشاركة في القضايا الاجتماعية والإنسانية التي يطرحها العصر على كلِّ صعيد، وكان شعور المفكر الملتزم كاتباً أو شاعراً أو فناناً أنه مسؤول عما يطرحه ويكتبه، لأنَّ الالتزام ليس مجرد تأييد نظري للفكرة وإنما هو سعي إلى تحقيقها. وكذلك فإنَّ الفكر ليس منفصلاً عن العالم الذي يحيا فيه، ولا هو مستقل عنه بل على العكس من ذلك، هو غارق فيه وموجود.

إنَّ فلسفة سارتر تتجه إلى أنَّ الإنسان ينبغي أن يكتسبَ جوهره بالحياة والعمل، فهو ليس شيئاً آخر غير ما يكونه بنفسه، وهو مطلق الحرية بأن يصنع بنفسه ما يريد أن يكونه أو بالأحرى ما "ينزع" إلى أنْ يكونه(24). وهذه هي غاية فلسفة سارتر(الحريَّة والمسؤولية). وهذا التَّطور الفكري الحديث الذي ربط مفهوم الأدب القائم على الصِّلة الوثيقة بالحياة وعلى دور الأديب في توجيهها، ليس معناه أنَّ القدامى من الأدباء والشعراء في أدبهم كانوا بعيدين عن الحياة وعن الواقع، وإنَّما معناه أنَّهم لم يكونوا يعون هذه الأمور وعياً نظرياً واضحاً ولم يتخذوا منها فلسفة لتكون لهم منطلقاً ومنهجاً في كتابتهم وتفكيرهم على غرار ما فعل المحدثون فالالتزام موجود منذ تاريخ الفكر اليوناني عند سقراط وأفلاطون في

نظريتي(التَّطهير والإلهام الشِّعري). فوراء كل نظرية غاية خُلقية هي أساس (لفكرة الالتزام في الأدب)، وكذلك فإن أشعار زهير بن أبي سلمى في الجاهلية، وحسان بن ثابت في الإسلام، وكتابات عبد الله بن المقفع في كتاب (كليلة ودِمْنة)، والجاحظ في (البخلاء والحيوان)، هي جميعها أمثلة ومواقف واضحة من مواقف الالتزام، لا مـــن حيث الغايات التَّعليمية وحسب بل في شعور كل شاعر وأديب بأنَّه مسؤول حيال ما يكتب.

وهكذا كانت مواقف الالتزام على مرِّ التَّاريخ تتعدد، وفكرة الالتزام تتطـــور يوماً بعد يوم، منطلقةً من المبادئ الخُلقية، شاملة معها بعـــض الجوانـــب السِّياســـية والاجتماعية والدِّينية.

وفي حدود سنة 1955م تبلور لدى الإيراني موقف حول الالتزام، ولم يكن موقفاً نقدياً وحسب، بل هو فلسفة حياة، خاصة وأنَّ أُدباء تلك الفترة ربطوا الأدب والنَّقد ربطاً ديناميكياً بحركة الفكر العربي الحديث وبالمتغيرات الاجتماعية الجارية.

ويبدو أنَّ الأحوال السياسية في تلك الفترة عملت بشكل مباشر على الحدِّ مـــن نشاط الأُدباء في الأُردنّ، ففي ندوة الكاتب الأردني التي عقـــدت فـــي عمـــان فـــي 1997/3/15م تحدث "محمود شقير" عن هذه الظَّاهرة التي امتدت منذ ذلـــك الوقـــت حتى السَّبعينات فقال:" إنَّ غياب حريَّة إبداء الرَّأي والتَّعبير عنه بمختلـــف الوســـائل الفنية الأدبية، يعتبر من أكبر العوامل المعطلة للكاتب الأُردني.... إنَّ الكاتب الملتزم بقضايا وطنه وشعبه معنيٌّ بالنضال من أجل الكلمة كي يضيء المستقبل، وينيـــره، ويحاول أنْ يجدد ملامحه، لكن الكاتب إذ يمارس هذا الموقف سيجد نفسه في مأزقٍ خطير يهدده في رزقه واستقراره وأمنه وحياته فكيف يستطيع والحالة هذه أنْ يجاهر برأيه، وينادي به، ويدافع عنه بوضوحٍ ساطعٍ، أو يعبر عنـــه فـــي إبداعـــه الفنـــي والأدبي"(25).

ولعل الإيراني بسبب هذه الظَّاهرة التي برزت في تلك الفترة، كان له موقف من الالتزام إذْ يرى أنَّ الالتزام كلمة فرنسية تحمل معنى الانحياز إلى مبدأ اجتماعي أو سياسي معين، وأنَّ الأدب الملتزم حين نشأ في أُوروبا كان أدبـــاً حزبيـــاً يتغنـــى بالسُّلطة القائمة ويشيد بفضائلها ومبادئها وقيمها السِّياسية، ويقول:" هي نغمةٌ جديـــدةٌ

جاءتنا من الغرب بعد الحرب العالمية الأُولى وعلى الأخص خلال الفترة التي سادت فيها أنظمة حكم بخاصة في السُّوفييت وإيطاليا وألمانيا أي أنَّ النَّقد في أُوروبا عُنــي بهذه المشكلة لدى بحثه الفاشية والنَّازية والشُّيوعية"(26).

ويقول في مكانٍ آخر:" فهو أدب دعاية و(بس). وأنت لا تجد اليوم من يشــق على نفسه بقراءة ما كان يكتبه أُدباء النَّازية أو الفاشية ...مثلاً... فإنَّ أدبهم قد مات بموت الحكم الذي أوجده. هذا هو أدب الالتزام كما فهمه النَّقد في أُوروبا، في أعقاب الحرب العالمية الأُولى. وأنت ترى أنَّها قضية (على نطاق ضيق) جــداً، ولا أدري كيف شاعت عندنا واستحقت كل هذا الاهتمام"(27).

وفي رأيه لم يخْلُ أدب أديب ولا شعر شاعر، في أي عصرٍ مــن الاهتمــام بحياة الناسِ.وأُدباء العربية القدامى، هم من جملة الذين اهتموا بالحياة وأدبهــا أيمــا اهتمامٍ حيثُ كان أدبهم وثيق الصِّلة بقضايا النَّاس ومشكلاتهم الاجتماعيــة، دون أن نسميهم ملتزمين أو نجد في أدبهم شيئاً من الالتزام:"ونحن نذكر أبا العــلاء أو ابــن المقفع أو الجاحظ سنذكر دائماً أنهم اهتموا بالحياة أيما اهتمــام، دون أن نجــد فــي أنفسنا ما يدعونا إلى أن نسميهم ملتزمين أو نجد في أدبهم شيئاً من مفهوم الالتــزام. وحتى أنَّ أبا نواس نفسه لم يكُن في عبثه ومجونه وغزله.... وخمرياته....إلا واحداً من أبناء الحياة.... حياة عصره..... وهل يحقُّ لنا أن نسميه (انهزامياً) أو (انعزالياً) أو أي شيء آخر من هذه الأسماء التي أُولع بذكرها وتداولها بعض الكُتَّاب في هــذه الأيام ...."(28).

والإيراني عندما قرأ الأدب الرُّوسي، وتلمس مواطن الجمال والرَّوعة فيــه، وعقد صلات تعارف وثيق مع كبار القصصيين الــذين أنتجــوه مثــل(تولســتوى) و(دستيفسكي) و(ترغنيف) و(أنطون تشــيكوف)، رأى أنَّ أدبهــم هــو أدب الحيــاة الرُّوسية في حقبة من التَّاريخ،(فالأبله) و (الجريمة والعقاب) و(بيــت الأمــوات) و (الزواج الخالد)، لدستيفسكي هي جميعها أعمال أدبية تعبر عن أدب الحياة الرُّوســية وموقف الكاتب إزاء قضايا مجتمعه وتحليله الدَّقيق للحياة والنَّفسية الرُّوسية. ويــرى أنَّ رجال الفكر والأدب أمثال(بروست عالم النَّفس)، و(فرويد عالم النَّفس الكبير)، و(

كاترين مانسفيلد)، و(طه حسين)، و(توفيق الحكيم)، قد اهتموا جميعاً بحياة الإنسان- من زاوية ما- اهتماماً عاد بالخير دائماً على الإنسان.

ويناقش الإيراني نظرية الفنّ للفنِّ أو الفنّ للحياة أثناء نقاشه لموضوع الالتزام،حيث برزت هذه القضية كمشكلة خلال القرن التّاسع عشر، ويرى أنَّ الشّاعر الفرنسي (تيوفيل جوتييه)(29)، هو الذي دعا إلى أنْ يكون الفنّ للفنِّ وحده، فقد انقطع هذا الشّاعر للفنّ، وكانت موضوعات شعره مستوحاة من لوحات الرّسم القديم والحديث، ورأى أنَّ الشِّعر غاية في ذاته، وليس له من هدف اجتماعي أو سياسي أو حضاري أو إنساني، وقد يشتمل الشِّعر عليها، ولكن قيمته ليست في هذه القضايا، وما تقتضيه من مضمون فكري، فهذه قيم لاحقة بالشِّعر، وقد تحط من قيمته إذا تقيد الشُعراء بها يقول: " لا وجود لشيءٍ جميل حقاً، إلا إذا كان لا فائدة منه وكل ما هو نافع قبيح " (30)، ولكنه لا ينكر أنَّ في الفنِّ وفي الشِّعر خاصة – فكراً يتكون منه المضمون ، إذ يقول : "نحن نعتقد في استقلال الفنّ فالفنّ لدينا ليس وسيلة، ولكنَّه الغاية، وكلّ فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان ولم يستطع قط فهم التفرقة ما بين الفكر والشكل. فكلّ شكل جميل هو فكرة جميلة إذ ما قيمة شكل لا يدلُّ على شيءٍ " (31).

وعليه، فالإيراني يصب غضبه على هذه النَّظرية، ويهجم على أنصارها، لأننا نراه ينحاز وبشكل واضحٍ إلى نظريةِ الفنّ للحياة، ويؤمن بأدب الحياة، ويهتم بالفكر ويربط الفنّ بالمجتمع، والإنسان وهمومه، ولا يعترف بفكرة الالتزام الضَّيق الأُحادي الذي يرتبط مباشرةً بأيديولوجيا محددة، فكأنَّه كان يرى المثقف والمبدع أكبر من الأيديولوجيا فهي قيدٌ على حريته، بل على التزامه بروح الفنّ، وجوهر الاهتمام بالإنسان.

ولقد ارتبط الالتزام بظهور النَّظريات الفلسفية الحديثة، فهو يضيء أكثر من مجرد الاهتمام بالنَّاس والتَّعاطف معهم، وحسبنا أنْ نشيرَ إلى مفهوم الالتزام في الواقعية الاشتراكية، وفي الوجودية لتوضيح ذلك.

فالواقعية الاشتراكية ما زالت تعتبر الالتزام مسألةً جوهريةً في الأدبِ والفنّ، والالتزام فيها قضيةٌ أساسية تدعو إلى أن يشارَ إليه بشكلٍ مباشرٍ، وتنطلق الواقعية

الاشتراكية في التزامها من تعاليم (كارل ماركس)ونظريته في الجدل المادي، والتي ترى أنَّ الإنسانَ لا بُدَّ له قبل الاهتمام بالسِّياسة والعلم والدِّين والفنّ من أنْ يحصل على طعامه وشرابه وملبسه ومسكنه فالأساس0 الاقتصادي القائم على الإنتاج الزِّراعي والصِّناعي وتوزيع السِّلع وتبادلها بين طبقات المجتمع، هو الذي يحدد في نهاية المطاف التَّطورات السِّياسية والاجتماعية والحضارية. من هنا اعتبر ماركس أنَّ كُلَّ حياة اجتماعية هي في الحقيقة ذات بنيتين: بُنية دُنيا (Infrastructure) تتمثل في الإنتاج المادي، وبُنية عُليا (Suprastructure) تتمثل في الإنتاج الفكري المتضمن نظماً سياسيةً وقوانين وفلسفات وعلوماً وآداباً وفنوناً وما اتصل بذلك من مظاهر ثقافية مختلفة، والبُنية الدُّنيا هي الأساس الحقيقي الذي يبنى عليه المجتمع. أما البُنية العُليا، فشديدة الاتصال بالبُنية الدُّنيا لأنَّها تنشأ عنها، ولهذا يقول ماركس: " ليس وعي النَّاس هو الذي يحدد وجودهم بل على العكس من ذلك إنَّ وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم " (32).

وبما أنَّ العمل الأدبي ينتمي إلى البنية العُليا في المجتمع، والبُنية العُليا بنظمها و مبادئها وأيديولوجيتها هي وليدة البُنية الدُّنيا، فإنَّ نطاق الأدب والفنون بعامة لا يعدو حياة البُنية التي هي جمهور الشَّعب وقاعدة المجتمع في كافة أحواله ونشاطاته وهمومه وتطلعاته وآماله. وبمقدار ما يكون العمل الأدبي أو الفني ذا أُصولٍ راسخةٍ في وعي العصر الذي كتب فيه وفي واقع المجتمع الذي انبثق عنه تزداد أهميته وتعظم قيمته، وهكذا يتضح أنَّ الأديب لا يكتب لنفسه، وإنَّما يكتب للبنية الدُّنيا التي يستمد منها أدبه، وغايته أنْ يبثَّ فيها ما يتوافر له من وعي وإدراك للمعاني الإنسانية التي من شأنها أنْ تحقق التَّقدم والتَّجديد في القيم الاجتماعية، فالأدب والفن هما مرآة الحياة الاجتماعية والإنتاج الفني لا يولد إلا من العلاقات الاجتماعية التي يؤدي كلّ تحول فيها إلى تحولٍ في الذَّوق الجمالي ومن ثم إلى تحولٍ في الإنتاج الفني.

من هنا كان الالتزام الاشتراكي الواقعي في الأدب وكان اعتبار الأديب مسؤولاً اجتماعياً، واعتبار الأدب ذا وظيفة نفعية واقعية به ينشأ الإنسان على الوعي والتَّحرر والتَّطور والثَّورة والنِّضال في سبيل المبادئ الإنسانية العُليا، وفهم علاقاتها

السِّياسية والاجتماعية والحضارية، وبالتالي فالواقعية الاشتراكية تمتاز قبل كُلّ شيءٍ بالموقف الذي تلتزمه، وهو باختصار، الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الشّاعر أو الفنان على أهداف الطّبقات العاملة والعالم الاشتراكي وهي تتمسك بهذا الموقف لأنّها تعتبره أساس الالتزام ودليلاً على تبني الكاتب أو الشّاعر أو الفنان وجهة النَّظر التّاريخية في صراع الطّبقات، وتقبله للمجتمع الاشتراكي (33).

أما الوجودية فهي ليست مذهباً واحداً محدد المعالم والأبعاد، وإنّما هي جملة من المذاهب تشترك في اعتبارها: أنّ موضوع الفلسفة هو تحليل الوجود ووصفه من حيث أنّه فعل حرية تتكون بأنْ تحقق ذاتها وليس لها أي منشأ أو أساس سوى هذا التّحقيق للذّات(34).

ونظرية الالتزام في الوجودية لم يكُن لها من الشّأن الكبير عند (نيتشه)، و (كير كجارد)، (وكامو) مثل ما كان لها في فلسفة (جان بول سارتر) وكتاباته فقد بنى رأيه في الالتزام على أسسٍ من فلسفته الوجودية منها؛ أنّ الإنسان هو مصدر الوجود ولا قيمة لشيءٍ في الوجود غير الذّات الإنسانية الموجودة، وليس الفكر مجرد انعكاس للمادة كما يقول الماركسيون والاشتراكيون الواقعيون، وإنْ كان شديد التّأثر بها وإنّما هو مستقل عنها يتمتع بحريّة تامة. وهذه الحُريَّة إيجابية تتجاوز الفكر لتهدف إلى تغيير الموقف عن طريق الوعي وإدراك القيم والإنسان له موقف يتحدد عن طريق وعي القيم. ومدار هذا الوعي حرية الفرد لكن الفرد ليس منسلخاً عن العالم الذي يعيش فيه بل هو يشكل مع مجتمعه وحدة لا تتجزأ. فوعيه الفردي – مشتركاً فيه مع وعي الآخرين – هو الذي يكسب الموقف الإنساني كُلّ ما له من قيمة (35).

وهكذا فإنّ أساس الالتزام في الوجودية: "إقرار حُريَّة الكاتب ومسؤوليته في وقتٍ معاً، فبدون الحُريَّة يفقد الكاتب أصالته، فيسخر أدبه للدِّعاية، أو يلبي فيه نداءً خارجاً عن نطاق ضميره ووعيه الإنساني، فيصير هو أداةً يحاول بها إبعاد قرائه وتسخيرهم وبدون المسؤولية تفقد الحُريَّة وجهها الآخر الاجتماعي، وهو الذي تمثل به الضّمير الحُرّ لمجتمعٍ منتجٍ" (36).

لقد رفض الإيراني الالتزام الحزبي، حتى لا يكون الأدب مصوغاً في شكل واحدٍ لا يتغير ولا يتشكل بتغير وجوه الحياة وتعدد أشكالها؛ لأنَّ شأنه سيكون عندئذٍ " شأن آلاف الأحذية التي يخرجها بالجملة مصنعٌ واحدٌ على نمطٍ واحدٍ وغرارٍ واحدٍ وشكلٍ واحدٍ. وما أرخص هذه الأحذية دائماً وأيسر ثمنها! "(39) وهذا الرَّفض نابع من قناعةٍ ثابتةٍ لديه تؤمن بأنَّ الالتزام الحزبي عملية لا مبرر لها لأنَّها تخضع الأدب للأيديولوجيا وتحرمه من الحُرِّيَّة وكأننا بهذا نمسخ الأدب والأديب وكأننا نطلب أنْ يحشر المارد الجبّار من قمقم كأنه فار حقير "(40) وانطلاقاً من هذا المفهوم كان الأدب عنده نشاطاً حراً غير مقيدٍ: " الأدب حر ويريد بعضنا أنْ يكبله بالقيود، والأدب كبير ويريد بعضنا أنْ يمسخه ويجعله شيئاً صغيراً تافهاً، والحياة رحيبة واسعة، ممتدة الآفاق، ويريد بعضنا أنْ يجعلها ضيقةً محددة الآفاق والأغراض والغايات. والحياة ملك الأديب من نواحيها وزواياها. ويريد بعضنا أنْ يلتزم الأديب ناحيةً واحدة، أو جانباً بعينه أو زاويةً خاصةً لا يتعدَّاها إلى سواها ...... وما شاء الله كان "(41). وهكذا يرى الإيراني أنَّ الالتزام الحزبي يهبط بالأدب من قمم الأولمبيب العالية، ويحط من قدره. وهذا الفهم فهم غير صحيح إذْ باستطاعة الأديب الحق أنْ يحقق التَّوازن والانسجام بين أيديولوجيته ورؤيته وبين القيم الفنِّية الجمالية في عمله الأدبي. ورغم أنَّ الإيراني هاجم نظرية (الفنّ للفنّ) في البداية لكنَّه رفض أنْ يأسر مفهوم الالتزام الضَّيِّق (الحزبي) المبدعَ، وأنْ يجعله صاحب حزب تحت ذريعة الالتزام، فالإيراني يمثل الوقفة التَّعادلية في زمنٍ شاعَ فيه الالتزام بصورةٍ سيئة غير حسنة، وشاع فيه تحرر الفنان من أية مهمة وظائفية وظيفية للأدب بصورة غير حسنة أيضاً ويتكرر هذا الموقف التَّعادلي الثَّقافي عند الإيراني في مقالته (حول مؤتمر الثَّقافة العالمي) مجلة (الفجر) العدد السَّابع، 5 أغسطس 1935م (42).

كما يناقش الإيراني في هذه المقالة النَّقدية أثر الحرب العالمية في تبدُّل القيم والعادات والأخلاق والعقائد، الأمر الذي أدَّى إلى وجود ألوانٍ جديدةٍ، وتياراتٍ متباينةٍ فيما يشبه الفوضى التي استدعت عقد هذا المؤتمر العالمي للثقافة في باريس،

وانضم إليه أبرز ممثلي الثّقافة وأقواهم في أوروبا ومنهم (أندريـه جيـد) الكاتـب الفرنسي.

وقد تطرّق الإيراني إلى خطبة هذا الكاتب (أندريه جيد) في افتتاحية المؤتمر، الذي خلص فيها إلى أنّ أكبر مشكلتين تواجهان العصر الحديث وتشغلان المفكـرين والمبدعين هما:

1- صلة الأديب بعصره.

2- مسؤوليته وموقفه تجاه ما يدور حوله.

وهنا وجد الإيراني نفسه مشتبكاً مع نظرية (الفنّ للفـنّ) – أي الأدب كفـنّ خالص محض – و (الفنّ للحياة) – أي الأدب كفنّ ومادة، فنّ مـن حيـث الشّـكل ووسائل الأداء والتّعبير، ومادة من حيث استلهامه الحياة، وخضـوعه لموحياتهـا، حيث وضع نظرية الالتزام في مواجهة المشكلتين وانحاز وبشكلٍ واضحٍ إلى جانـب نظرية (الفنّ للحياة) واتفق وبشكلٍ تامٍ مع الاشتراكيين المشاركين فـي المـؤتمر – أمثال (هنري بريوس)و (أندريه جيد)– حول مسؤولية الفنّ ودوره، ومهمته الكبيـرة في المساهمة بقلب الأوضاع الاجتماعية الرّاهنة في العالم لتقوم محلها نظم أخـرى تكفل للإنسان كرامته – كما يقول – وتضع حـداً للاسـتغلال الطّبقـي والاحتقـار الاجتماعي، اللذين يقفان وراء الحروب كلّها وسائر أشكال الصّراعات الاجتماعيـة العالمية.

وهكذا فقد قام الإيراني بنقل صورة ما يجري في الغرب حول الأدب والثّقافة ووجد أنّ المفكرين ينقسمون إلى قسمين: قسم آخر يمثّل نظرية الأدب كفنّ خـالص مستقل مثل؛ (جوليان بندا)، وقسم آخر يمثّل نظرية الأدب كفنّ ومادة مثل؛ (هنـري بريوس).

ثم ينتقل إلى معالجة هذه المشكلة عند كتّابنا ومفكرينا العـرب؛ مـن حيـث نظرتهم إلى الأدب والثّقافة، وأثرهم في الحياة الاجتماعية عندنا حيث أكدّ في هـذه المناسبة رؤيته للأدب على أنّه " أداةٌ من أدواتِ التّحرير وإثارة النّقمة علـى الـذّل والطّغيان ومحاربة الأذى" (43)، ويتابع قوله: "ومما يخجـل أننـا لا زلنـا نتغنـى بعواطف وأهواء فردية عاجزة في حين نرى بأعيننا حقوقنا الإنسانية تداس، وحياتنا

تمزق تحت المواطئ ...... لقد وصل بنا الحال إلى حدّ فقدان الكرامة "(44)، إذْ إنَّ الإيراني يأخذ على كُتَّابنا اهتمامهم بالصُّور الأدبية والمحسنات البديعيـة، وتغنـيهم بالأهواء والعواطف والمشاعر الفردية دون أنْ يُعير أي اهتمام لمشكلات مجتمعـه، والأمراض التي تتفشى فيه، ويبدو أنَّ الإيراني يرى أنَّ الأدب العربـي إلـى الآن تغلب عليه النَّزعة الفردية لا النَّزعة الاجتماعية، وأنه يهتم بالقضايا الفنية الأسلوبية ولا يهتم بقضايا المجتمع والإنسان.

ويظل الإيراني في معالجته هذه يلح على العلاقة الجدلية بـين الفـنّ والأدب لتأكيد دور الأدب الملتزم في الاهتمام بقضايا تحرير الإنسان وتحطيم قيود اسـتعباد العصور إيانا وإذلال الدُّخلاء لنا، ويصب جام غضبه على أولئك القائلين بإنَّ الإبداع فنّ خالص مستقل، وأسلوب تعبيري جميل، ولا يكون المبدع مبدعاً إذا دافـع عـن قضيةٍ إنسانيةٍ، وتبنى موقفاً اجتماعياً أخلاقياً وعلى الرّغم من وضوح رؤية الإيراني حول هذه المشكلة إلا أنَّه لا يخفي إعجابه بما قدَّمه أدباء (الفنّ للفنّ) العالميين فـي طرحهم لأفكارهم التي يقتنعون بها من خلال تجاربهم الإبداعية وأعمالهم المتميـزة، ويبدي الإيراني أسفه وحزنه على أدبائنا الكبار الذين لم يصيحوا تلك الصَّيحة الدَّاوية التي صاح بها (جان جيهنو) و (أندريه جيد)؛ لقلب أوضـاع العـالم وهـزّ الـنُّظم والتّقاليد القديمة؛ إذ يقول: " في رأيي أن أدباءنا الكبار أعجـز وأضـعف مـن أن يصيحوا تلك الصَّيحة الدَّاوية، زادهم الله من نعمه وأسبغ عليهم من رغـد العـيش وبلهنية الحياة ما يزيدهم ضلالاً على ضلالٍ..."(45).

ونلاحظ من خلال معالجة الإيراني لهذه المقالة النّقدية أنَّ نغمته فيها تختلـف وهو يعالج الموضوع نفسه في موقع آخر؛ ولعل مرد ذلك إلى الفاصل الزَّمني بـين المقالتين الذي يقدر بحوالي (عشرين سنة) (1955 ، 1935)، ففي معالجته التي سبق أنْ توقفنا عليها (الأدب 1955) نراه أقل حدةٍ في الهجوم على أنصار نظرية (الفـنّ للفنّ) من هذه المقالة التي كتبها من وحي المؤتمر العالمي للثّقافة، والذي جاء عـام 1935 بعد كلّ تلك الأحداث. الكبرى التي هـزّت أوروبـا وقسـمت العـالم إلـى معسكرين، وكانت الحرب الأولى، وحركة الطَّبقة العاملة وانتفاضات العمـال فـي أوروبا.

ومن نافلة القول: إن الإيراني – فيما يبدو – دقيق في معالجته، فنراه يعلل ويوضح ويناقش، والدّارس لمساهماته النّقدية سوف يلخص هذا النّاقد في صفتين واضحتين: ثقافته الواسعة الرّائعة، وموقفه الثّقافي الجاد من قضية الأدب والإبداع الإنساني.

2.3.1 انحياز الأديب لعصره:

إنّ الإيراني مسكونٌ بالهمِّ الثّقافي في كلّ كتاباته، إذ إنّه عالج مشكلة الثّقافة وهمومها في أكثر من عمل نقدي، ففي مقالته هذه يطرح الإيراني مجدداً قضية الالتزام في الكتابة، فيبدأ بالتساؤل منذ العبارة الأولى في المقالة: هل القصصي شاهد على عصره؟ وهو سؤال يحمل عدم القناعة– كما يرى– ذلك أنّ الأديبَ ليس محايداً، مثلما أنّ الأدب ليس وثيقة تسجيل الأحداث بعقل وعاطفة باردين. فالأديب ينطلق من موقفٍ وزاويةٍ رؤية، ويتحدث عن مشكلات مجتمعه بصراحة مُعْرِضاً صورها الحقيقية ويؤدي رسالته المطلوبة منه على أكمل وجهٍ. والأدب يتعامل مع الواقع في تناقضاته وتركيباته الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية والحضارية والثّقافية، بل ويذهب الإيراني إلى أبعد من ذلك، فيعمم قضية الالتزام على المؤرخ، وعالم الاجتماع، وكُلّ المشتغلين على الظّاهرة الإنسانية فهؤلاء كُلّهم شهود على عصرهم، ومنحازون إلى بعض أنواع الإبداع وأشكاله، التي تغصُّ بها مائدته الثّقافية العامرة وفقاً لموقفه وزاوية رؤيته هو.

ويضرب الإيراني مثالاً على ذلك من التّاريخ، فيقول:" لقد كتب المؤرخون في سيرة الفاتح نابليون وفي حروبه وفي عصرهِ وفي سياسات ذلك العصر وأحواله الاجتماعية، ولكنهم لم يتفقوا على أمرٍ واحدٍ دون اختلافٍ قليلٍ أو كثيرٍ، فمنهم من رفعوا نابليون إلى ذروة العظمة والمجد، ومنهم من جردوه من كل مزايا العظمة والمجد"(46). والإيراني إنّما ضرب هذا المثال ليقول لنا: إنّ المؤرخ شاهد على عصره ولكنّه منحاز لا يلتزم جانب الحياد وجانب الموضوعية.

فكيف بالقصصي صانع الفنّ في الدّرجة الأولى، فهو كاتب ملتزمٌ شاهدٌ على عصرهِ، وعمله القصصي انعكاسات لأصداءِ العصر من عدةِ زوايا؛ إذ إنّهُ يتعامل

مع واقعه في تناقضاتِهِ وتركيباته المختلفة؛ لأنّه يدرك " أنّ أدبه ليس عنصراً قائماً بذاته،مستقلاً بنفسه استقلالاً تاماً عن موحيات المجتمع ودوافعه، فهو صدى للمجتمع بكل آماله وآلامه وأشواقه الإنسانية الكبيرة، هذا المجتمع الذي كان دائماً خاضعاً لعوامل التطور والتّجدد البطيئة التّدريجية والسّريعة التي تولدها الثّورات العاتية"(47).

وقد خصص الإيراني في حديثه القصصي وركّز عليه، ولكن كلامه ينسحب أيضاً على الأديب عامة، والفرق بين القصصي وغير القصصي من الأدباء أنّ القصصي يبدع عالماً وحياةً، وغير القصصي يصف أو ينقد هذا العالم مباشرة، ويظل كلاهما شاهداً ومنحازاً فالشّاعر منحاز دون جدال بطبيعة حسّه وعاطفته وأحلامه وأعصابه المرهفة لأنّ الأدب مرآه الحياة الاجتماعية، والإنتاج الأدبي والفني لا يُولد إلا من العلاقات الاجتماعية التي يؤدي كلّ تحولٍ فيها إلى تحولٍ في الذّوق الجمالي، ومن ثم إلى تحولٍ في الإنتاج الفني، لقد نجح الإيراني في تصوُّر العلاقة بين المجتمع والأدب بشكلٍ عام، لذا أرى أنّ ما ذهب إليه دقيقاً وذلك لأنّهُ حين عدّ الأدب مرآه للحياة وإعادة إنتاج لها، لم يغفل ما يتولد عن هذا الأدب من قيمةٍ جماليةٍ وفنّية فالكاتب "لا يتأثر بالمجتمع فقط: إنّه يؤثر فيه. والفنّ ليس مجرد إعادة الحياة فقط وإنّما تكوين لها أيضاً"(48).

ومن نافلةِ القول- كما يُؤكد الإيراني- إنّ لكُلِّ عَصْرٍ قضاته وتركيباته الاقتصادية والاجتماعية والحضارية، وعليه فإنّ هذه التّركيبات مختلفة ومتباينة متناقضة وهي تناقض الزّوايا والأبعاد التي ينظر من خِلالها القصصيون والأُدباء والشُّعراء وَفْقاً لأمزجتِهم وميولهم وأهوائِهم ومعتقداتهم وتفسيرهم للعالم.

ورأينا إنّ الأديب والشّاعر والقصصي شهودٌ منحازون على عصرهم ولا يمارسون في حياتهم الحياد. وإنّ مثل هذا الإدراك لجدلية العلاقة القائمة بين الأديب ومحيطه الاجتماعي وعصره وأُناسه، تكشف الموقف الملتزم لدى الإيراني، فهو يؤكد عدم حيادية المبدع أولاً ثم يؤكد مسؤوليته تجاه عصره ثانياً (إنّه شاهد منحاز)، " فالأدب قبل كُلّ شيء(محاكاة) للحياة كما هي، وللحياة الاجتماعية بشكلٍ

خاصٍ، غير أنَّ الأدب ليس بديلاً عن علم الاجتماع أو المجتمع وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصين به"(49).

وبقراءة رؤية الإيراني الاجتماعية والفكرية في مقدمة مجموعته القصصية(أول الشّوط) التي صدرت عام 1938م، تتبين موقفه النّظري المتقدم في كثير من قضايا المجتمع والإنسان، ويعود ذلك إلى رؤيته الواعية لمراحل التّطور الاجتماعي والاقتصادي في فلسطين والأردنّ مما يشير إلى تفاعل الإيراني القاص(كشاهد على عصره) مع حركة التّغيير في المجتمع، وإلى تبلور اتجاهه الفكري والاجتماعي في أعماله الفنية والنّقدية، من خلال معالجته لقضايا مهمة تمس هذا المجتمع في تغييره كالالتزام ومسؤولية الأديب والأدب، وغيرها كثير.

3.3.1موقف الإيراني من المعقول واللامعقول في الأدب:

يتناول الإيراني في هذا العمل النّقدي(المعقول واللامعقول) ويعالج أدب أو مذهب اللامعقول في أكثر من مناسبةٍ، وهو المذهب الذي يدين به الآن عددٌ من الكتّاب والفنانين الذين يرون في أحداث عالمنا الحاضر وتصرفاته ومواقفه ما يدعوهم إلى الإيمان بأنّ العقل البشري قد أفلس منطقه، وأن العالم لم يعُدْ يسير على منطقٍ مفهومٍ أو قابل للفهم، فجميع أسس الفهم المنطقي بين البشر قد انهارت وأفلست ولذلك نراهم يرسمون في أعمالهم الأدبية لهذا العالم صوراً ينعكس فيها اللامعقول (50). وقد اشتهر من بين كتاب المسرح مسرح اللامعقول قبل خمسين عاماً "صموئيل بكيت" الإيرلندي الأصل، و" يوجين يونسكو" الرُّوماني الأب و" آداموف" الأرمني السوفيتي، وكلهم يقيمون في باريس ويكتبون بالفرنسية(51).

ويرى الإيراني أنّ موجة اللامعقول قد طغت بشكلٍ واضحٍ، حتى شملت الشِّعر والقصّة والرّواية والمسرح وسائر أنواع الفنون الجميلة، وحتى الفلسفة دخلها اللامعقول على يد (جان بول سارتر) الذي وطد من دعائم اللامعقول في فلسفة الوجود، فأصبحنا أمام اللاوجود واللاواقع واللاعقل.

وليس اللامعقول-كما يرى الإيراني- أمراً طارئاً إذ إن له أُصولاً قديمةً، وربما موغلة في القدم، منذ اليوم الذي وجدت فيه الأرباب والرّبات،وهم يقتعدون

ذرى جبل الأولمب ويأتون بالخوارق والمعجزات، وينحدرون إلى دنيا الناس ويتخذون منهم أزواجاً وزوجاتٍ، ويستولدونهم أنصاف أرباب، وكذلك ملحمة(الإلياذة والأوديسة) لهوميروس المملوءة بالعجائب والأساطير والخوارق والخرافات والمؤامرات في عصر لم تقمْ فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات وأبطالها مصورون جسمياً أو نفسياً في صورٍ بسيطةٍ ساذجةٍ قويةٍ جافةٍ مرعبةٍ مروعةٍ، تجعل القارئ يدرك أنّه في عالمٍ غير واقعي وفي دنيا اللامعقول(52).

ثم تناول الإيراني قصص (ألف ليلة وليلة) وهي قصص مدونه في عصور مختلفة، والكتاب كان معروفاً لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادي، ويذكر المسعودي أنَّ الكتاب في أصله مترجم عن الفارسية، ويقرر أنَّ الأُدباء في عصره تناولوا هذه الحكايات بالتنميق والتهذيب، وصنفوا في معناها ما يشبهها(53). وهذه الحكايات ليس لها طابع خلقي تعليمي إلا فيما تحتوي عليه من قصص الحيوان، وهي قليلة نسبياً، أما بقية القصص فهي زاخرة بالمخاطرات وعالم السِّحر والعجائب والرابطة بين حوادثها مصطنعة تمتد عن طريق التساؤل في الزّمن كما يشاء القاص. وقد حملت (ألف ليلة وليلة) كثيراً من قضايا الرومانتيكية منها الهرب من واقع الحياة في عالمٍ خيالي طيبٍ سحري، ومنها السُّخرية بالملوك، ومنها ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى (54). وهكذا فإن من يقرأ هذه الحكايات يشعر بأنه يعيش في دنيا مليئة بالمردة والعمالقة والعفاريت والطيور القادرة على فعل الخوارق والسحرة والشياطين والجبابرة، هذا هو اللامعقول الذي لا يستهويك وحسب – كما يقول الإيراني- بل هو يصرفك عن نفسك صرْفاً لكي تعيش في صميمه وتلهث وراء كل سطر مما تقرأ.

ويتحدث الإيراني عن كتاب(كليلة ودمنة) الذي ترجمه عبد الله بن المقفع من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية حوالي القرن الثامن الميلادي، وقد جاءت قصص هذا الكتاب على لسان طيره وحيوانه ومن يقرأ هذه القصص يجد نفسه في مملكة عجيبة تتكلم فيها الطيور من الجوارح أو من الحمائم الوديعة، والوحوش، والحيوانات ثم تتحاور وتتناقش وتتجادل حول قضيةٍ معينةٍ. وهكذا يشعر القارئ بأنه في دنيا اللامعقول لشدة إعجابه بما يجري حوله وبما يسمعه من قصص. وكذلك فإن

قصص الفولكلور الشعبي تحتوي على اللامعقول إذ إننا نرى الواحد من الأبطال ينازل ألفاً ويهزم ألفاً ويقارع ألفاً، وكأنه يمتلك قوة خارقة، ولا يستطيع أحد أن يتغلب عليه.

ويذكر الإيراني شيئاً من آداب الصين واليابان والفيتنام التي لا تخلو من دنيا اللامعقول إذ نرى في عالم البحار والمياه، ملوكاً وملكاتٍ وجناتٍ وماساً ويواقيت وحوريات ذات جمال ودلالٍ وحكماء وشياطين ومقاتلين ومحاربين، ولا يفوته أن يتحدث عن شعرائنا في كل العصور، إذ إنّ لهم تشبيهات من غير المعقول؛ كامرئ القيس، والبحتري، والمتنبي وغيرهم.

ويعالج الإيراني في مقالته (اللامعقول) هذه الأيام ويؤكد أن (يوجين يونسكو) يمثل القمة بالنسبة لكتاب اللامعقول، وغيره من الكتاب ليسوا إلا التلال الصغيرة المنتشرة من حوله، ويتوقف على مجموعته القصصية(صورة الكولونيل)الاسم المستمد من عنوان إحدى القصص التي حولها (يُونسكو) إلى مسرحية باسم(السائر في الهواء)(55)، وقد اتخذ فيها من الأحلام مادته ويشعر القارىء بأنه يتأرجح بين عالمين من حقيقة وحلم وتركيب عجيب وبارع، استطاع يونسكو أن يصنعه وإنه لجميل وغير مألوف حيث يتحقق فيها للإنسان حلم الإحساس بالطيران والتنقل خارج مناخات الحروب وقذارات النظم الاجتماعية المتصارعة، هرباً من كل معقول أولا معقول في عالم الصراع(اللاأخلاقي)؛" لأن الواقع كابوس مؤلم لا يطاق وهو ليس عالمنا الحق"(56).

يعود الإيراني لمناقشة (أدب اللامعقول) حيث يتوقف على جهود (جان بول سارتر) في الوجودية، حيث كانت وجوديته في صميمها ولبابها، دعوةٌ إلى الحرية لذا فإن آثاره كلها من قصصٍ ومسرحياتٍ، كانت تطبيقاً لهذه الدعوة وكرسها من أجل حرية الإنسان،" وهي حرية يغرسها المرء بيده هو، في حقله هو، وهو حر حتى في أن يرفض الثمار التي يجنيها منها"(57). فسارتر يؤكد حرية الإنسان في تشكيل مصيره، وصنع قدره الذاتي، وهذه الحرية تنبثق من إرادتنا لا من إرادةٍ خارجة؛ لأنّ كُلّ إرادة أخرى هي في الواقع قيدٌ لنا. حتى ولو كان سيف الموت

معلقاً فوق رؤوسنا، فإن توكيد حريتنا – كما يقول الإيراني – هي القصد أو يجب أن تكون هي القصد .

ويلتفت الإيراني إلى أدبنا العربي في هذه الأيام، فقد سار هو الآخر في ركاب اللامعقول ، وفي ركاب الشعر الحر، فالكاتب القصصي (نجيب محفوظ) ترك الأداء الكلاسيكي بعد ثلاثيته – قصر الشوق والسكرية وبين القصرين – " هذا الأداء الذي ينزع إلى القديم وينفر من الجديد، إذ إنه يغلب عليه التقليد والمحاكاة والمعارضة والاحتذاء للآثار القديمة، والتأثر بأفكار القدامى ومعانيهم وخيالاتهم. "(58)، واتجه في إنتاجه الأخير إلى الرمزية المغرقة التي " تغوص في أعماق النفس الإنسانية وتعالج الحياة الباطنية للإنسان لا على طريقة الكلاسيكيين الذين كانوا يبحثون في النفس معتمدين على العقل وحده بل جعلوا أساس عملهم الفني التغلغل في أعماق العقل الباطن " (59) لذا فقد غلب على إنتاجه الغموض والإبهام وعدم الوضوح، وكذلك اتجه إلى اللامعقول حيناً آخر.

وكان توفيق الحكيم قد اهتزّ وتأثّر بهذا الاتجاه الجديد، فكتب لمسرحيته الجديدة " يا طالع الشجرة " مقدمة ضافية يتحدث فيها عن مذهب اللامعقول الذي يلغي الزمان والمكان، ويجمع فيها بين المتناقضات، ثم يرى أن أدبنا الشعبي نفسه قد عرف (اللامعقول) ويستشهد في ذلك بموالٍ شعبي مشهور أخذ عنه عنوان مسرحيته نفسه وهو الموال الذي يقول:

يا طالع الشجرة، هات لي معاك بقرة (60).

وقد خرج الشعر في معظم البلاد العربية على قواعد أدائه إلى التحرر من القافية، وأحياناً من الوزن، وكانت البدايات مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. فكتب الشعراء قصائد خرجت عن قواعد كتابة الشعر العمودي الملتزم بالقافية أو ما يسمى (بشعر التفعيلة) الذي كان من أبرز سماته؛ الإبهام والغموض والعناية بالصور الشعرية والتشبيهات والرؤى التي تشتمل على ملامح من اللامعقول.

ويرى الإيراني أنّ سبب وجود (أدب اللامعقول) هو التطور والتجديد الذي يتعرض له المجتمع في مختلف اتجاهاته ومجالاته؛ لأنّ تيار الحياة يقوى يوماً بعد يوم ويحمل في طياته ضروباً من الصراعات في الاجتماع والسياسة والاقتصاد

والعلوم، فلا يعقل إذن أن يظل الأدب والفن بمعزلٍ عن تطور الحياة وتيارها المتدفق، بل يجب أن يسير الأدب والفن في الركب وأن تتجدد الأشكال القديمة في أغراضها ومعطياتها، وإلا فما معنى وجود المدارس الكلاسيكية الاتباعية، والرومانسية ، والرمزية، والواقعية، وفوق الواقعية، والانطباعية، والتكعيبية، وعليه فعلينا أن لا نخاف من وجود مدرسة اللامعقول إن كانت تحمل في طياتها هدفاً وغايةً.

وهنا يأتي المعقول بل والمعقول جداً ليثبت وجوده وبيده وثائق هذا الوجود وأسانيده كلها أي أن وراء غير المعقول عقلاً؛ لأن المهم هو الوصول إلى العقل عن طريق اللاعقل، فرغم معاداة الإيراني اللامعقول إلا انه لم ينكر أن وراءه هدفاً وغايةً " لم يكن المسرح في يومٍ من الأيام لهواً وعبثاً حتى مسرح العبث واللامعقول، منذ الستينات ،له خلفية جادة، وكل الجد، وربما أضاف بعداً جديداً إلى العمل المسرحي أكثر عمقاً مما هو معروف قبله " (61) ويعتقد أن مسرحية (السائر في الهواء) مثلاً (ليونسكو) – وهي من اللامعقول – تحمل هدفاً عظيماً فهي " تنبه الإنسان إلى خطر الزحف التكنولوجي الهائل الذي بدأ يهدد أمن البشرية وهدوءها وسلامتها " (62).

وكذلك فعل أدباؤنا القدامى فحكايات (كليلة ودمنة) ترمي إلى غايةٍ عظيمةٍ وعبرةٍ وعظيةٍ ودعوةٍ إلى أمر ما، وقصص (ألف ليلة وليلة) تدعو إلى مكافحة الظلم أو إقرار العدل أو تقديم حكمةٍ ،وغيرها الكثير .

وقد بقيت جمهرةٌ كبيرةٌ – كما يرى الإيراني– من المتمسكين بالأصول الكلاسيكية القديمة في الشعر والنثر. وهم ينعون على المجددين خروجهم على المعروف المألوف. والإيراني لا ينعى على المجددين المتجددين إلا أمراً واحداً هو أنهم مقلدون ابتداءً من توفيق الحكيم وانتهاءً بأصغر كاتب ناشئ أو شاعرٍ طالعٍ ....

ومن منطلق رفض الإيراني للمحاكاة والتقليد، فقد عاب الإيراني على توفيق الحكيم تقليده لمسرح (اللامعقول) في مسرحيته (يا طالع الشجرة) وقال: " هيهات أن يكون التقليد كالأصل "(63).

فهو يأخذ على الحكيم انبهاره باتجاهٍ خطرٍ على المسرح العربي لم يستطع مقاومة إغرائه، والعدول عنه إلى اتجاه أكثر إيجابية، وقد علل توفيق الحكيم دخول باب اللامعقول فاعترف: " إن من دواعي النهضة المسرحية في العالم العربي أن نُلِمّ باتجاهات المسرح العالمية المتعددة، وأن نطلع عليها، وأن لا نقتصر على لونٍ واحدٍ منها؛ لأن في ذلك تطويراً لمسرحنا وتنويراً له " (64) فتوفيق الحكيم يهدف إلى استيعاب المسرح العالمي، وتقديم إنتاج مسرحي عربي متنوع قريب من الإنتاج المسرحي العالمي في أشكاله المتعددة، ولهذا فقد نجد العُذر للحكيم في سيره في ركاب (اللامعقول) وقد يكون من العنف والقسوة أن يحمله الإيراني مسؤولية هي أكبر منه خاصةً إذا عرفنا الأسباب التي حدت به إلى ذلك.

ومن ذلك يدرك الإيراني أن اللامعقول هو وليدة فلسفة معينة، وأن هذه الفلسفة بدورها هي وليدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة، في مجتمعات خاصة وهو لا يلائم مجتمعاتنا العربية، إذا أخذناه بمجرد التقليد والمحاكاة، فنحن بحاجة إلى أن نستكمل حاجاتنا العقلية، فالغرب في نظره يعاني من التفوق الحضاري أما نحن فنعاني من النقص الحضاري.

ولا بد من كلمةٍ أخيرةٍ في هذه القضية، وهي أنّ من حق الإيراني علينا أنْ نقدر جهده ورأيه في هذه القضية ذلك أنه كان دقيقاً في مناقشته ونقده، بحيث تناول الموضوع تناولاً جيداً ودقيقاً، فهو لا ينكر أدب(اللامعقول) ويرفضه إذا كان وراءه هدفٌ وغايةٌ ومقصدٌ، وإذا كان يحمل فكرةً معقولةً جداً وعبرةً واضحةً، ولكن قد يكون على حق في رفض (أدب اللامعقول) لأنه" أدبٌ سالبٌ يلغي دور الإنسان، ويراه عاجزاً عن التغلب على مشاكل العصر"(65) خاصة إذا قمنا بتقليد الغرب ومحاكاته، وقيدنا إرادتنا وحريتنا، ونحن بحاجة إلى أن ينبع التجديد من صميم كياننا، ومن إرادتنا، ومن مقتضيات حياتنا، ومن تيار الحياة عندنا، ومن صراعاتها، ومن شخصيتنا، ونحن إزاء هذا نؤيد رأي الإيراني ونتبنى وجهة نظره.

4.3.1 نحن والاتجاهات الأدبية الحديثة:

تترك الحرب عندما تقع آثاراً عديدة غير الخراب والتّدمير وإزهاق النفوس، فهي تترك آثاراً متعددة في الأخلاق والقيم والعادات والتقاليد والمفاهيم وهذا ما اتفق عليه وأكده علماء الاجتماع وعلماء النفس؛ لأن هذا التغيير الذي تحدثه الحرب يمس من قريبٍ أو بعيدٍ المجتمعات الإنسانية بسبب ما يطرأ على ألوان حياتها من تعديلٍ وتبديلٍ وتغييرٍ الذي قد يسمى- كما يرى الإيراني- تطوراً عند البعض، وقد يسميه البعض الآخر ثورة في معنى من المعاني التي يتسع لها هذا اللفظ.

فالحروب إذن، من عوامل التطور الاجتماعي أو الثورة الاجتماعية فمثلاً لم تكن المرأة في القديم تخرج للعمل جنباً إلى جنبٍ مع الرجل في الغرب، ولكنْ ما إن جاءت الحربان العالميتان الأخيرتان حتى رأينا المرأة تخرج وتعمل وتنافس الرجل في سوق العمل. ثم ما إن جاءت الثورة الصناعية، حتى رأينا الانتقال من طور الزراعة إلى طور الصناعة.

ولم تقتصر آثار الحروب على التطورات الاجتماعية والصناعية والتجارية، بل لقد تعدتها إلى حقلٍ أقل اتساعاً وهو (حقل الأدب والفن والعلم وسائر مجالات الفكر الإنساني)؛ إذ يمتاز القرن الذي نعيش فيه من بين القرون التي سبقته بأنه قرن البعث والتطور والتجديد والنهوض في حياة الأمة، " خاصة نهضة الأمة في حياتها الأدبية، وقد خلفت هذه النهضة فيضاً زاخراً من الأعمال الأدبية التي اشتركت فيها طبقات متباينة من الأدباء ممثلة لأكثر جهات الفن الأدبي وأجناسه التي عرفها الأدب في حياته عبر مسيرته الطويلة الممتدة " (66)، فظهرت نتيجة لذلك مذاهب واتجاهات أدبية حديثة نتيجة الحرب العالمية الثانية.

والإيراني في مقالته هذه لا يعالج الآثار التي تركتها الحروب كلها، وإنما يلقي نظرة في شأنٍ من شؤون الأدب؛ إذ إنه يرى الحرب العالمية الثانية، ومن قبلها الأولى، كان لها دورٌ كبيرٌ في إحداث تغييرات كبيرة في آداب أوروبا؛ حيث نجد أدب التمزق وأدب الضياع وأدب الجنس وأدب العبث، وهذه الألوان من الأدب

تعرض أكثر من جانبٍ واحدٍ من حياة الناس بعد الحرب، ومشاعر الناس بعد الحرب، ويأس الناس من الأوضاع بعد الحرب .

ونتيجة لذلك تتعدد الاتجاهات والمذاهب الأدبية التي تنتج عن الحروب، خاصةً ما شهدته البشرية مرتين خلال نصف قرن وتشهده الآن وهي مشدودة الأعصاب، فنرى (مذهب الوجودية) التي ألبسها (سارتر) لبوس الفلسفة وتبعه فيها (البيركامو) و(هيدجر) و(جان أنوي) وغيرهم، ونحن إذا ما قرأنا أدب(سارتر) وأدب(كامو) (67)، فإننا سوف نجد العبث، والتشتت والضياع، والتمزق، والجنس وغيرها، من المشاعر والإحساسات التي تصدر عن الحرب وويلاتها، فسارتر مثلاً يكتب ويؤلف لأنه يرى من واجبه أن يلتزم بقضايا عصره، ولأنه يرى نفسه في صراعٍ يستجيب لما يوجهه إليه عصره من مسائل هي مثار القلق والعبث والألم، فالوعي الحسي للكاتب يحتم اشتراكه في مسائل قومه ومسائل العالم من حوله.

ومسرحيات (سارتر) التي كرسها من أجل حرية الإنسان والدفاع عنها: جلسة سرية، موتى بلا قبور، الأيدي القذرة، البغي الفاضلة، سجناء الطونا، ليست سوى تعبير صارخ عن أزمة هذا العصر: " .... أزمة الحرية في كلا المعسكرين. إن الحرية التي يريدها ليست مثل العلب المحفوظة التي تقدم إلى المرء جاهزة في شكل نظم ومذاهب، إنها حرية يغرسها المرء بيده هو، في حقله هو، وهو حر حتى في أن يرفض الثمار التي يجنيها منها إنه في مسرحية (الأيدي القذرة) يهاجم الشيوعيين بينما يعري المجتمع الأمريكي في البغي الفاضلة.."(68). وهكذا عبَّر سارتر في جُلِّ أعماله عن فوضى العالم متمثلة بلا معقوليته وعبثيته، وعزلة الإنسان عن الإنسان، وتمزقه، وغربته، وبفساد العلاقات الاجتماعية وضياع القيم والعادات، وتبدل المعتقدات.

وكذلك كان الحال بالنسبة ل(ألبيركامو)، فهو كان أول من كرس جُلَّ مسرحياته للتعبير عن هذه الفوضى التي تلف الكون، وهو أول من حاول بلورة رؤياه هذه في مواقف محددة يعبر أبطاله من خلالها، عن موقف (كامو) نفسه إزاء الكون، تلك المواقف التي أخذت تزداد تكراراً ونمواً وتطرفاً حتى بلغت حداً كبيراً من التبلور والوضوح على يد رواد المسرح الطليعي (يونسكو وبيكت وآداموف

وجينيه وغيرهم)، والتي أُدرجت من ثم تحت (اسم العبث أو اللامعقول) وهما الزّاويتان اللتان نظر هؤلاء الكتّاب جميعاً – ابتداءً من كامو وحتى يونسكو– من خلالها إلى العالم والكون فقد كانت مسرحياته (كاليفولا، وسوء التفاهم، وحالة الحصار) (69)، تعبيراً واضحاً عن صيته العبثي إزاء عالم غير معقول، فعمَّ فيه فوضى الكون، وعبثيته، وتمزقه، وضياعه، وسيطرة الجنس عليه، نعم فهؤلاء الكُتّاب تفتحت أعينهم على مجتمعٍ مزّقته أهوال الحرب، وطحنته أثقال الأزمات ،وتبين لهم أن الحرب لم تحقق وراءها سوى الحسرة والضياع والتمزق وانهيار الآمال والتصدي لمشاكل الجنس.

لقد وقف الإيراني قليلاً على نتاجات (سارتر وكامو)، وناقش مذهب الوجودية وسبب نشوء هذا المذهب والنتائج التي نتجت عنه، ولكنه – فيما يبدو– يحب أن يقف على إسهامات (يونسكو) – الكاتب الفرنسي، (رائد المسرح الطليعي اللامعقول) – بالذات لا لشيءٍ إلا لأن أحد أدباء العرب رأى أنْ يقلده ويحاكيه ،وهذا الكاتب هو (توفيق الحكيم)، وقد كتب يونسكو مسرحيات كثيرة منها (قاتل بلا أجر)، و(السائر في الهواء) تعبر عن بشاعة العالم المعاصر، وسخف العلاقات الاجتماعية، وتفاهة النشاط البشري، والإحساس الدائم بالموت: " ..... العصر الذي بعد أن مضت النازية تحطم الإنسان فيه، ألقيت فيه على هيروشيما القنبلة الذرية، وظهرت القنبلة الهيدروجينية مهددة الوجود بالدمار الشامل، في كل لحظة وبإحالة كل جهود البشر إلى أنقاضٍ وعدمٍ. ومن ثم يصرخ يونسكو: إن الواقع كابوس مؤلم لا يطاق انظروا من حولكم ماذا تجدون؟ حروباً ودماراً وويلات وأحقادا واضطهادات، والموت لنا بالمرصاد " (70).

إن يونسكو يرى أن حياتنا مليئة بالتمزق والاضطهاد والضياع واللامعقول ،إذ إنه يقول: " الحياة لا معقولة، الموت لا معقول، اللامعقول يسود كل الأرجاء لكن هذا اللامعقول ذاته يبدو غريباً، ومثيراً للدهشة، ومحيراً، ربما كان ثمة سبب للوجود أبعد من متناول عقولنا. إن كل شيءٍ لا معقول إلى الحد الذي يصيح المرء إزاءه .. محال .. محال .. أن يقف الأمر عند هذا الحد، ربما كان ثمة ما هو ابعد من العقل ؟! ربما كان ثمة سبب معقول لكل شيءٍ. ربما من يدري ؟!(71). هذا ما عبر عنه

يونسكو في مسرحيته (قاتل بلا أجر) وهذه هي نظرته ورؤيته هو وزملاؤه ،لعبث الكون، ولا معقوليته ولضياع مصير الإنسان في هذا الكون، وهم يسعون إلى تشكيل مدرسةٍ أو مذهبٍ، ينبثق عن هذه الفلسفة ويقوم على القواعد والمعطيات التي يتفق عليها هؤلاء الكتاب.

هذه هي المدارس والمذاهب الحديثة بل هذه هي المحاولات والتجارب والاتجاهات التي ظهرت بفعل الحرب، وأحدثت تغييرات جساماً في الآداب الغربية ،وأوجدت تجديداتٍ واسعةٍ في الشكل والمضمون معاً في تلك الآداب، ويدرك الإيراني أن مثل هذه الاتجاهات والألوان التي كانت وليدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة، غير موجودة في أدبنا العربي إذ إنه ينكر أن يقوم شيءٌ من أدبنا على (الوجودية واللامعقول والتمزق والضياع والعبث) كمذهب أدبي أو كفلسفةٍ، إلا على سبيل التقليد والمحاكاة والأخذ عن الآخرين، دون أن يكون هنالك ما يبرر سبب أخذنا وتقليدنا، يقول: " ليس في ظروفنا وأوضاعنا ما يدعو إلى اللامعقول، وأنا ... أقرأ اللامعقول، وقد أجد فيه متاعاً، ولكنني لا أفكر في محاكاته حتى أجلٍ معلومٍ، حتى تكون لنا أوضاعٌ كأوضاعهم هناك، وظروف كظروفهم هناك، وقلق وتمزق كقلقهم وتمزقهم هناك، ثم إلى أن (نشبع) ونرتوي من (الأشكال) التي نصطنعها اليوم فيما نكتب، وإلى أن تستنفذ هذه الأشكال أغراضها-عندنا-، وإلى أن نسأمها ونملها ملال الذين(شبعوا).... إلى ذلك اليوم فإني سأظل موالياً للشكل المعقول- في مختلف ألوانه، ما دام يتسع للتعبير وللتصويت وللتفكير، ولا يضيق بها أبداً على رحبه"(72).

ونحن في عالمنا العربي بحاجةٍ إلى أن نستكمل حاجاتنا العقلية، وأن نتبنى العلوم بأنواعها؛ لأننا نعاني من النقص الحضاري بينما يعاني الغرب من التفوق الحضاري يقول الإيراني: " وما أشد حاجتنا إلى أن نستكمل حاجاتنا العقلية وما أعظم حاجتنا إلى أن نأخذ حظنا موفوراً، من مبدعات العقل، ومنجزات الحقل، قبل أن نتطلع إلى ما يفعله من ضاقوا بالعقل، وصرامة العقل، وقوة العقل، وموازينه، وقواعده، وضوابطه، وأحكامه، فثاروا بها عليه وعليها، وأمسكوا بمطارق وفؤوس "

اللامعقول" و"التجريد" يحطمونها، يفتتون أواصلها، ويذرون أشلاءها، لكي يستريحوا منها ويتخلصوا من قيودها " (73).

ومن هذا المنطلق عاب الإيراني على توفيق الحكيم تقليده لمسرح "اللامعقول" في مسرحيته " يا طالع الشجرة" بل وزعمه أن هذا الأدب له أصول في الأدب الشعبي في مصر ويستشهد بموالٍ شعبي أخذ عنه عنوان مسرحيته وهذا الموال هو:

يا طالع الشجرة	هات لي معاك بقرة
تحلب وتسقيني	بالمعلقة الصيــني. (74).

فهو يأخذ على الحكيم تقليده وابنهاره بهذا الاتجاه الجديد في الأدب الذي لم يستطع مقاومة إغرائه، والعدول عنه إلى اتجاه آخر أكثر إيجابية، والجدير بالذكر أننا ذكرنا سابقاً سبب دخول الحكيم باب اللامعقول.

والإيراني يترك الحرية للحكيم أن يكتب ما يشاء ولكن هذا لا يمنع أن نسأله عن المبررات –التي ذكرها الحكيم سابقاً– والتي لا يقتنع بها الإيراني؛ لأن أدب اللامعقول أدب سالب يمزق الإنسان ويضيعه ويجعل عمله عمل جنسي يهتم بالمصطلحات النفسية الجنسية كالوعي الباطن والعقد النفسية ومركبات النقص ،ويلغي دور الإنسان، ويراه عاجزاً عن التغلب على مشاكل العصر، ثم إنه لا يتحامل على الحكيم، ولكنه لا يرغب أن نسير في تيارٍ غريبٍ؛ لأننا في عالمنا العربي أحوج ما نكون إلى أدبٍ ينمي قدرات الإنسان، وطاقاته، وإبداعاته ويكون قوة إيجابية مشرقة في حياته، أما الأدب الذي يكرس هزيمة الإنسان وموته فلا حاجة لنا به.

أليس من حق الإيراني علينا أن نقدر له اطلاعه وقدرته على المعالجة النقدية الدقيقة؟ بلى، إن ما ذهب إليه الإيراني لا يخرج عن الحقيقة والصواب ،فنحن أمة تنهض بقوةٍ، وترفض الأخذ بالمحاكاة والتقليد دون إدراك، ونحن بحاجةٍ إلى أن نوثق الصلة بين إنتاجنا الأدبي وجمهوره توثيقاً تدعمه الفلسفة والفن لنخرج من دراستنا الواعية بمذهب عربي أصيل نساير به روح العصر، ويحول حياتنا من التمزق والضياع والعبث والجنس ،إلى حياةٍ ذات طابعٍ خاصٍ، ومميزات خاصة وحتى يتلاقى كتّاب العربية مع جمهورنا في كفاحٍ إنساني وقومي فيه تتبلور مدرسة

أدبية لها فلسفتها، ولها مقوماتها ،وأهدافها، ومراميها، بدلاً من نكون عيالاً على مذاهب ومدارس في الأدب والفكر، بل بدلاً من أن نكون عيالاً على تَجارِبَ واتجاهاتٍ في الفكر والأدب، لا تناسبنا ولا تلائم حاجاتنا وظروفنا الراهنة.

الفصل الثاني
الإيراني ونقد القصة

1.2 الإيراني وتعريف القصة القصيرة:

إن مصطلح القصة ما زال شائه الملامح في زمن الإيراني، مختلطاً بمصطلحات أُخرى، لا يتفق النقاد والدارسون العرب على تعريف له، وهي حَيْرة قائمة عند منظري القصة ونقادها الغربيين أنفسهم، ونتلمس مثل هذا التداخل في استخدام مصطلح القصة، لدى نقاد تناولوا القصة الأردنية بالدرس والتحليل والنقد، والإيراني واحد من هؤلاء النقاد الذين التفتوا إلى اختلاط هذا المصطلح بمصطلحات أخرى، وعدم اتفاق النقاد على تعريف محدد له يقول بشأن هذا الصدد: " والواقع أن تعريف القصة ما يزال باب الاجتهاد فيه واسعاً، وبصورة خاصة القصة القصيرة، ولقد مرت القصة والرواية في الآداب الأوروبية بأدوارٍ شتى، عبر بضعة قرون، وقامت لها مدارس أو مذاهب مختلفة يعرفها حتى طلاب المدرسة الثانوية، وتضاربت الآراء حول تكنيكها، ولم يصل أحد إلى تحديد هذا التكنيك، ثم جاءت السريالية، واللامعقول، وجاء التجديد كله ...، فكيف يستطيع، والحالة هذه، أن يضع ناقد حدوداً ومعالم للقصة وتكنيكها ".

أرى أنّ ما ذهب إليه الإيراني هنا في وجود اختلاف بين النقاد حول تعريف هذا الفن وتحديد إطاره دقيقٌ إلى حدٍّ بعيد، فقد اختلفت آراء الدارسين عندنا حول المصطلح، مما أدى إلى وجود اختلاف حول تحديد إطار هذا الفن، " لذا فقد عانت القصة الأردنية القصيرة مثل القصة العربية القصيرة عموماً، من فوضى المصطلح، ومن ضعف حركة النقد القصصي بعد ذلك" ولا بد لنا أن نشير إلى أن النقاد كادوا أن يتفقون على أن خير وسيلة لتعريف القصة القصيرة وتفريقها عن المصطلحات الأخرى المتشابهة هو عدد الكلمات، فالقصة القصيرة يحددونها بأنها التي يتراوح طولها بين ألف و خمسمائة كلمة وعشرة آلاف كلمة ... والأقصوصة short short story هي التي تزيد على خمسمائة كلمة ولا تبلغ ألفاً وخمسمائة والإسكتش sketch هي التي تنقص كلماتها عن خمسمائة ... ومع ذلك هناك من يستعمل مصطلح

(الأقصوصة) ليدل به على القصة القصيرة، أما الرواية أو القصة الطويلة فهي التي تزيد على عشرة آلاف كلمة، ويتراوح عدد صفحاتها ما بين (250-400) صفحة ، ولعل عدم الركون إلى تعريف محدد لفن القصة، ولمصطلحات دقيقة لعناصر القصة، أدى إلى ضعف حركة النقد القصصي وعدم وجود نظرية أو مفاهيم نقدية محددة.

2.2 موقف الإيراني من الجذور القصصية في تراثنا:

القصة شكل من أشكال التعبير النثري له خصائصه التي تميزه عن غيره من فنون النثر الأخرى، وتختلف هذه الخصائص باختلاف نوع القصة وموضوعها وقالبها ولكنها بشكلٍ عام تتخذ من الحدث مادة لتسرد الحديث حوله معتمدة على عنصر الشخصية التي تتعامل مع الحدث، وتسير به من مقدماته إلى نهايته. وكل ذلك مرتبط ببيئة معينة وزمان محدد، ومساقٌ لغاية أو هدف معين.

وهي قديمة قدم المجتمعات الإنسانية، فقد عرف العرب فن القصص أو السرد منذ القدم، مثلهم في ذلك مثل الأمم الأخرى. وهنا بدأ الإيراني يدرس ويبحث وينقب ليتعرف إلى البذور الأولى للقصة في الأدب العربي، وخرج من مرحلة اطلاعه على القصة في التراث الأدبي العربي وهو مؤمن بوجود هذا التراث القصصي العريق: " القصة كحدث، كشيء يُروى أو يُحكى للمتعة، والترفيه، وإثارة العجب أو الفضول، أو الشوق، أو دغدغة الأحاسيس والعواطف بحوادث وأحداث الشجاعة والبطولة والاحتدام والمعارك والقتال والانتصار والانهزام، أو حكايات الحب والغرام وما يلقى العشاق والمحبون من مآسٍ وأهوال وما يلجأون إليه من ذرائع وأساليب وحيل لكي يتخلصوا مما أوقعتهم به الأقدار أو من مؤامرات دبرها لهم المبغضون والأخصام إذا كانت القصة في هذا كله أو بعضه فهي موجودة وقائمة وراسخة القدم في تراثنا وإذا كانت القصة تدور حول عجائب الخيال وتهاويله وغرائبه التي تصل إلى درجة الأساطير فهي موجودة في تراثنا أقوى ما يكون الوجود. وذا كان للقصة ظاهرٌ يشوق وباطن يستدعي التفكير والتأويل واستنباط العظة مما يُحكى ويروى فهي وجدت في أدبنا القديم دون ريب " (75).

وهذا يدلنا على أن الماضي – كما يرى فيكتور شلوفسكي – " يعيش فينا إما مرفوضاً أو مستوعباً بشكلٍ جديدٍ والجديد يتطلب فضاءً جديداً " (76) ويستطرد قائلاً "في تاريخ الفن لا توجد أشكال متلاشية تماماً، ولا توجد أشكال مكررة تماماً. فالقديم يتحول إلى جديد كي يعبر عما هو جديد ويلقي القديم على الجديد ظلالاً مضيئة " (77). وعليه فقد رأى أن القصة ظهرت في مختلف عصور الأدب العربي، ففي العصر الجاهلي تلمس الإيراني القصة في المعلقات واستشهد على وجودها فيها يقول: " خذْ معلقات الشعر الجاهلي ما من معلقة إلا تروي شيئاً ما على سبيل القصة أو الحكاية. في معلقة امرئ القيس قصة طريفة قصة حب فيها العاشق الولهان، والصبايا العابثات "(78).

كذلك فإنه تلمس القصة في أخبار العرب منذ أقدم العصور، " وفي الوقائع المروية التي تستدعيها المناسبات ،مناسبات القوم في صحرائهم ،ومضاربهم ،وعلاقاتهم، وغزواتهم، وأحداث عشائرهم وقبائلهم "(79) وهكذا فإن القصة تبدو عند العرب ملتبسة بالشعر في عصر ما قبل الإسلام (80)، أي أنها كانت تشكل بنية أساسية داخل القصيدة، كما أن القصة نفسها تكتسب ملامح الشعر وخصائصه.

وفي العصر الأموي، تلمس الإيراني القصة في الشعر الغزلي، أما في العصر العباسي فقد اتضحت الصورة أمامه أكثر فتعرف إلى (ألف ليلة وليلة) واعتبرها من أخصب الموارد التي يستلهمها الشعراء والكتّاب القصصيون في الكثير من أعمالهم الفنية (81)، فقد علمتنا ألف ليلة وليلة توالد الحكايات، وتعدد الرواة مثلما علمتنا الربط المبكر بين القصة والحياة. كما وذكر أن الأدب العربي قد عرف نوعين من القصص أولهما مترجم، ويتمثل في كليلة ودمنة، وثانيهما، عربي أصيل ويتمثل في المقامات التي كتب بها أولاً (بديع الزمان الهمذاني) ثم قلده (الحريري) ورسالة الغفران التي ألفها (أبو العلاء المعري) وقصة حي بن يقظان (لابن طفيل)(82).

فليست القصة إذن بغريبة أو طارئة على أدبنا العربي فقد " أجمع العلماء على أن العرب في الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة، فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم، وبالتالي

3.2 أثر الترجمة والسرد الغربي على تطور القصة العربية:

تعد الترجمة من أهم وسائل الانفتاح على محتوى الثقافات الأخرى، بما فيها من تنوع واختلاف، لذا فلا يعني كلامنا السابق على منابع القص العربي، إنكاراً للانفتاح على الأشكال العالمية، حيث وقفت غالبية الدراسات النقدية للقصة على الأثر الغربي ونقطة التلاقي بين الأمم، وهكذا يكون أمامنا منبعان للقصة العربية الحديثة هما: ميراث السرد العربي القديم، والتأثر بالسرد الغربي والإنساني عامة، وقد التفت ناقدنا الإيراني إلى هذه القضية وكان على وعي جيد بهذين المنبعين يقول: " أما القصة العربية بمعناها الحديث فقد بدأت متأثرة بالقصص المعروفة في تراثنا وأدبنا القديم، من ناحية، وبالوعي الفني الغربي من ناحية أخرى، حيث تم تعريب أعداد كبيرة من القصص الأجنبية دون تقيد المترجمين بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعه لا في تفاصيله سامحاً لنفسه تغيير ما يشاء حتى أسماء الشخصيات والأماكن، ومن نضوج الوعي الأدبي لدى المترجمين والقراء انتقل المترجمون العرب إلى مرحلة جديدة من الترجمة الدقيقة خاصة في مصر بين الحربين العالميتين، وكانت الترجمة في معظمها عن الآداب الغربية والأدب الروسي ثم أخذ الوعي الفني في النضج وبدأ أدباء العربية يبدعون قصصاً تتصل بعصرنا وبيئتنا، وتتفاعل مع مجتمعاتنا، وكان تأثر قصاصينا أولاً بالكلاسيكية باعتبارها مذهباً محافظاً يتناول موضوعات مسالمة من نواحيها العامة ثم تأثروا بالرومانسية خاصة في منهج القصص التاريخية التي يمثلها (جورجي زيدان)، ثم بدأت القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الواقعية والفلسفية في معالجة الحقائق الكبرى، أو المشكلات الاجتماعية المهمة كما في قصة (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، وقصص نجيب محفوظ " (88).

وقد ساعدت هذه الترجمات على ظهور نوع آخر من القصص وهي (القصة الفنية) المتأثرة بالأساليب القصصية الغربية يقول: وإذا كان الدكتور محمد حسين هيكل أول من كتب القصة الفنية متأثراً إلى مدى بعيد بالأساليب القصصية الغربية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد خلط بين الواقعية والرومانسية

في قصة "زينب" فقد كان " خليل بيدس" في القدس، يفعل مثل هذا، ويتخذ من مجلة "النفائس" ميداناً لنشر قصصه، كانت ترجمة القصص الروسي ونقله إلى العربية هي المرحلة الأولى ومن الترجمة انتقل إلى التأليف، والاقتباس" (89).

ولهذا فإن عنصر الترجمة في القصة الحديثة، كان " من الوضوح بحيث يكون مادة صالحة للدراسة المنفصلة"(90)، ومنذ ترجمات بيدس وتأليفه لقصته الطويلة (الوارث)وإصداره لمجموعته القصصية (مسارح الأذهان)، ومروراً بالترجمات المتعددة في الصحف والمجلات، كل هذه تشكل مؤثراً واضحاً أسهم في تطور القصة، وساعد على تبلورها.

والواقع أن تجربة بيدس في الترجمة– والتي أشار إليها الإيراني – تجربة رائدة، حفظتها لنا مجلته الشهيرة (النفائس)، " فهو من أوائل من أتقنوا الروسية، واطلعوا على آدابها، وقد نهض بيدس بدور الوسيط بين القارئ العربي والأدباء الروس خاصة، وفي مقدمة (مسارح الأذهان) يكشف عن معرفته بكثير من أعلام الأدب و القصة الغربية وضرورة الإفادة من نتاجهم وأساليبهم في التعبير القصصي" (91) ولأن الترجمة في بداياتها تشكل مؤثراً واضحاً في تطور القصة، فهذا يقودنا إلى الحديث عن البيئة القصصية في فلسطين والأردن عبر الصفحات القادمة.

4.2 وقفة على نشأة القصة القصيرة في فلسطين والأردن وتطورها:

إنَّ القصة القصيرة الناضجة في الأدب العربي هي التي نجدها لدى فئة من الكُتّاب الذين استوعبوا الثقافة والتَّجْربة الأوروبية، وفهموا أسرار هذا الفن. " ومن أمثال هؤلاء (جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، ومحمد تيمور، وطاهر لاشين،ويحيى حقي، وطه حسين، وأشهرهم (محمد حسين هيكل) الذي أول من كتب القصة الفنية متأثراً إلى مدى بعيد بالأساليب القصصية الغربية"(92) وإلى جانب ما بذله هؤلاء الكتّاب المصريون واللبنانيون ظهرت جهود جادة لتطوير هذا الفن في كل من فلسطين والأردن، وقد أفاد الكُتّاب في هذين القطرين من تَجَارِب الكُتَاب السابقين، كما أفادوا من بعض الندوات النقدية التي كانت تترجم أو تنشر في المجلات والكتب، " وإن كان نتاجهم في تطوره ونضجه وفي شهرة أعلامه لم يبلغ

الشأن الذي بلغه في مصر ولبنان" (93). ولن يتسع مجال هذه الدراسة النقدية الموجزة إلا لنظرات سريعة موجزة، نحاول من خلالها أن نعرض نشأة هذا الفن وتطوره عرضاً موجزاً.

يعتبر خليل بيدس (1875-1949) الرائد الأول الذي مهّد لفنّ القصة القصيرة في الأردن وفلسطين على السواء وقد ذهب الإيراني إلى أبعد من هذا " حين جعله رائداً للقصة في الوطن العربي، لأنه سبق الأكثرين إلى الترجمة والنقل والوضع والتأليف، إنه إنصاف لا بد منه لهذا القصصي الذي وقف نفسه وجهده على هذا الفن، وإن كان ثمة مجال كبير للشك في قيمة قصصه الفنية " (94) أما ناصر الدين الأسد فقد عده رائداً للقصة في فلسطين والأردن حيث يقول: ورائد القصة الحديثة في فلسطين والأردن هو- بلا منازع خليل بيدس"(95)، ولعل الإيراني عندما عدّه رائداً للقصة في الوطن العربي إنما قصد الرِّيادة التاريخية للقصة القصيرة وللترجمة وللصحافة الثقافية لأن قصة العشرينات قصة بدايات وطلائع مبكرة، هي قصة بالمعنى التاريخي أكثر من الفني وهذا ما جعله أيضاً يشك في قيمة قصصه الفنية حيث يرى: " أن فنّ بيدس القصصي يعتمد، في الدرجة الأولى، على السرد، وهو أبسط قواعد الكتابة القصصية، وهو يجري الحوار القليل في تكلف ملحوظ، وقد يتدخل مباشرة في سياق السرد، ويلقي بالموعظة أو العبرة تصريحاً لا تلميحاً .... وفي رأيي أن لا عذر له في ذلك فقد كان يجيد أكثر من لغة أجنبية، ويترجم عن الأدب الغربي، ولكنه لم يبْدُ متأثراً بالأداء القصصي الفني الجيد كما نلاحظه عند جمهرة القصصيين في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، أما مضمون قصصه فهي أقرب إلى التعلق بالعواطف والمشاعر الفردية والرثاء للمنكوبين والإشفاق على الفقراء والضعفاء والمحتاجين.... في إطار رومانطيقي، مع أن الدنيا في تلك الأيام كانت تعرف بلزاك، وتشيكوف ودستيفسكي.... أضف إلى ذلك أن شخوصه ذات أبعاد ضيقة ومسطحة، فلا تحليل لنفسيات أُولئك الشخوص ولا غوص على سرائرهم ، ولا ربط بين دخائل أولئك الشخوص وظواهر سلوكهم وتصرفاتهم إلى آخر ذلك مما كان معروفاً في تلك الأيام التي سادت فيها القصة النفسية على يد دستيفسكي مثلاً" (96)، وقد اكتفى ناصر الدين الأسد بدراسة تاريخية حول بيدس

باعتباره رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين والأردن ولم يتصدّ أحدٌ لنقد قصص بيدس وتقويمها -كما فعل الإيراني- أما عبد الرحمن ياغي فقد عرض لقصص بيدس موضحاً وشارحاً ومبيناً النزعة الهادفة في هذه القصص: "كل قصة من قصصه تحمل موقفاً اجتماعياً إيجابياً يمثل طموح الطبقة البورجوازية الشريف الناشئة " (97).

وقد أتفق مع الإيراني فيما رآه، وذهب إليه، ولكن لا بُدَّ من كلمةٍ، وهي أن قصة العشرينات قصة بدايات وطلائع مبكرة، هي قصة بالمعنى التاريخي أكثر من الفني، وقد امتازت بكثرة الاختلالات الفنية فيها، وعدم توفر خبرة كافية ودراية واضحة بأصول الفن القصصي، إنها علامات تدل على مصاعب الانطلاق، وهي بذلك تمثل الميول الأول لميلاد جديد للسرد العربي ولنقطة البداية، ولذلك فلها حق الريادة التاريخية التي مهدت السبيل للريادة الفنية من بعد. وكذلك فإن هذه الاختلالات الفنية عند بيدس جعلته لا يميز بين القصة والرواية، وهذا الخلط من ملامح هذه المرحلة (مرحلة البدايات والطلائع)، فهو يسمي مجموعته (مجموعة روائية)، " فيتحدث في مجموعاته عن الرواية ويقصد القصة أو يعدهما أمراً واحداً متقارباً" (98). رغم وضوح التمييز بينهما في المصادر التي أخذ عنها بيدس واطلع عليها وهو الذي ترجمة لبوكشين وتولستوى وغيرهما.

كما وقف الإيراني على إسهامات (نجاتي صدقي) ويرى أنه: " كان " ولا يزال" مقلاً جداً في كتابة القصة وهو لم يصدر له خلال حقبة طويلة من الزمن، وفي تقديرنا أنه قد جاوز الستين من عمره، أكثر من مجموعتين قصصيتين هما " الأخوات الحزينات" و"الشيوعي المليونير" بالإضافة إلى مجموعة قصص مترجمة،ودراسة عن تشيكوف في سلسلة اقرأ، وبطبيعة دراسته في موسكو، ومعرفته الجيدة للغة الروسية استطاع أن يقدم ألواناً من القصص الروسي مترجمة بعناية وأمانة " (99) وبالرغم من أن صدقي كان مقلاً في كتابة القصة إلا أن تجربته تبدو تجربة لافتة في اتجاهها الواقعي المسنود بتنظير عميق لأصول الكتابة الواقعية، وكان يحسن بالإيراني أن يلتفت إلى هذه التَّجْربة، يقول ناصر الدين الأسد حين يذكر مجموعته" الأخوات الحزينات": مجموعة نجاتي صدقي تدل على مدى التفاعل

الصادق العميق بين الأديب ومجتمعه وأحداث الحياة التي تضطرب من حوله، حوت هذه المجموعة ثماني عشرة قصة، موضوعات خمس منها منتزعة من الأحداث الجسام التي مرت بها فلسطين، وهي " الأخوات الحزينات" و"أيام العمر" "وحياة بلابسي" و"معركة صبيان" " وشمعون بوزاجلو" والقصص الباقية معظمها تصوير لبعض نواحي الحياة الاجتماعية ومنها ما يصور انطباعاته فيما خبر من حياة بعض البلاد التي زارها" (100).

ويستعرض هاشم ياغي قصص المجموعتين -اللتين ذكرهما الإيراني- ويجعله مرة من أتباع المدرسة الواقعية الاشتراكية ومرة من الآخذين بأسباب المدرسة الرومانسية: " ..... ومع أن "فتى الديوانية" تكاد تكون أصفى أقاصيص هذه المجموعة دلالة على المدرسة الواقعية الاشتراكية وأغزرها امتلاءً بقيمها فإن بعض الأقاصيص الأخرى تمزج بين قيم تنبع من مدرستين فكرتين وأدبيتين معروفتين هما " المدرسة الواقعية الاشتراكية " و المدرسة الرومانسية" (101).

كما ركز عبد الرحمن ياغي على أن نجاتي صدقي انتظر على نفسه ريثما نضج الفن القصصي بين يديه فوافانا بصور من النضوج وهذا يؤيد صحة ما ذهب إليه الإيراني عندما عده أديباً مختصاً بكتابة القصة لكنه مقلّ.(102).

وقد وقف الإيراني كذلك على جهود كاتب آخر بدأ يمارس كتابة القصة في أوائل الثلاثينات واستمر يكتبها حتى وفاته في أوائل الستينات وهذا الكاتب هو (عارف العزونى) فيرى "أنه قد أنتج نحواً من عشرين قصة أو تزيد، إلا أنها لم تجمع في كتاب فبقيت متفرقة في الصحف والمجلات كقصة "صانع التوابيت" و " قصة يا جملي" وقصة "وكيف يستقيم العود والظل أعوج" وغير ذلك الكثير" (103) ويأسف الإيراني كثيراً على عدم نهوض أحد بجمع هذه القصص ونشرها في كتاب يقول: " وإذا كنا نأسف لشيء فلأنه لم ينهض أحد إلى اليوم بجمع هذه القصص القيمة ونشرها في كتاب، وعسى أن يفعل ذلك بعض من يهمهم أن لا يضيع أدب الرجل على مر السنين " (104) والواقع أنّ ما ذهب إليه الإيراني صحيحٌ، فالعزوني بقي رائداً مجهولاً بسبب أن نتاجاته بقيت مبثوثة في دوريات وصحف عربية كمجلة الطريق والطليعة وقد التفت عبد الرحمن ياغي إلى ذلك يقول: " وكان إنتاجه

القصصي قد ظهر في مجلة الطريق سنة 1945" (105) وقد ذهب يعقوب العودات إلى أبعد من هذا حيث يقول: " وقد توفي تاركاً بين أوراقه خمس مخطوطات لم تنشر" (106) وفي هذا ما يشير إلى دعوة الإيراني إلى أهمية نهوض بعض الدارسين بجمع هذا النتاج من مصادره وخصوصاً الدوريات والصحف آنذاك.

ويقف الإيراني على إسهامات أخرى محدودة لم تتطور، أولم يسع أصحابها لتطويرها، وإنما انصرف أكثرهم لشؤون أخرى في الكتابة والعمل، بعيداً عن الاهتمام القصصي، ومن تلك الجهود ما قدمه (عبدالحميد ياسين) يقول الإيراني عنه " إن من التجني على الأستاذ عبد الحميد أن نسلكه في عقد واحد مع كُتّاب القصة الذين انقطعوا لكتابتها، أو جعلوا منها مناط اهتمامهم الأول، فهو كاتب مقال بارع، غير أنه عالج القصة في حياته على غير استعدادٍ لها" (107) وأرى ما يراه الإيراني خاصة إذا علمنا أن نتاجه القصصي لا يخرج عما رافق البدايات من إخفاقات في الشكل القصصي، فقد عانت قصصه من الافتعال والاستطراد الذي يضعف السرد القصصي، ويقرب القصة من المقالة أو الخاطرة التأملية وهذا هو الذي يقصده الإيراني بقوله إنه كاتب مقال بارع، وقد التفت عبد الرحمن ياغي إلى هذا، فبعد أن يعرض لقصصه بالتلخيص والشرح يوجز رأيه فيها قائلاً: " وهكذا فالقصة بين يديه مجموعات أقوال وحكم متضاربة: مرة متفائلة، ومرات متشائمة، تروى على لسان بطل في شبه إغفاءة ..... لا تحس في القصة لوناً من ألوان البناء الفني (108)، وقد أكد هاشم ياغي هذه السمات حيث يقول: " إن أقاصيصه يغلب عليها التأملات البعيدة عن الواقع الملموس،وتشيع فيها سلبية واضحة" (109).

ولا يفوت الإيراني في هذا الصدد أن يذكر كاتباً آخر هو (محمد صبحي أبو غنيمة) كان يمكن أن يصبح صاحب مدرسة – كما ذكر الإيراني – لولا أنه انصرف عن كتابة القصة إلى التأليف العلمي وإلى مهنته كطبيب، فيرى أنه قد " نشر في العشرينات والثلاثينيات من هذا القرن بضع قصص، كان أكثرها نضجاً وأقربها إلى كمال الأداء الفني مع المضمون الإنساني الرائع قصة " الله محبة " (110) والواقع أنني لا أرى ما ذهب إليه الإيراني دقيقٌ ذلك أن أبا غنيمة يمثل مع بيدس طلائع القصة الحديثة في فلسطين والأردن، وقد امتازت قصة الطلائع أو

البدايات بكثرة الاختلالات الفنية، وعدم توفر خبرة كافية ودراية بأصول الفن القصصي، لذا فقد اختلطت القصة عند أبي غنيمة بالمقالة أو التأملات الذاتية وفي هذا الشأن يقول شاكر مصطفى: " لقد رصد أبو غنيمة قصصه في قوالب تتراوح بين المقالة والقصة على طريقة جبران والمنفلوطي " (111) ويبدو أن السبب في هذا الاختلال هو عدم تفرغ أبي غنيمة، إذ إن مجاله كان التأليف العلمي أكثر من كتابة القصة والسعي إلى تطويرها.

كما يقف الإيراني على إسهامات شكري شعشاعة في كتابه (ذكريات) فيرى أن " كتابه قريب جداً من الصور القصصية البارعة " (112) ويبدو أن الكتاب لم يكتب بنية القصة القصيرة، وقد وعى الإيراني هذا الأمر، بحيث رأى أن ذكرياته اشتملت على مواقف وصور قصصية دالة، وقال عنها ناصر الدين الأسد " عنوانها صادق الدلالة عليها، فهي صور متعددة منتزعة من واقع الحياة، صيغت بأسلوب قصصي متدفق، وتبدو قدرة الكاتب في هذه الذكريات على تصوير النفس الإنسانية وسبر أغوارها وتعمق نوازعها واتجاهاتها " (113) ولكن (ذكريات) شعشاعة تظل ضمن الأدب الشخصي القريب من السيرة ،يقول خالد الكركي: " الكتاب أقرب إلى شكل السيرة الذاتية .... فهو ليس قصة بالمفهوم الفني، بل هو صورة عامة من الحياة، وفيه تأثر واضح بأسلوب طه حسين في الأيام ،لكن هذا لا يجعله قريباً من الفن الروائي كما يمكن أن يقال في "الأيام" (114) لذا فمن الصعب أن نعدها مجموعة قصصية مهما يبلغ أسلوبها من متانة وقوة، فهي أقرب إلى كتب المذكرات منه إلى القصة بمفهومها الفني.

ومن الذين كتبوا القصة، كذلك، دون أن يتفرغوا لها (عبد الحليم عباس) في روايته (فتاة من فلسطين)، ويراه الإيراني: " أقدر على كتابة البحث، والمقال منه على كتابة القصة . ..... ، ومهما يكن من أمرٍ فهو لا يدعي انتماءه الكامل للقصة وإن كان يحن إلى كتابتها بين الحين والحين " (115) ويبدو أن الإيراني قد جانبه الصواب حين ذهب إلى جعل هذه القصة (قصة قصيرة)، في حين أنها قصة طويلة كما يذكر خالد الكركي حيث يقول: " فتاة من فلسطين لعبد الحليم عباس، قصة طويلة يمكن اعتبارها القصة الأولى في الأردن التي تتوافر فيها شروط المعمار

الروائي دون أن ترقى إلى مصاف الأعمال الناجحة، وهي تصوير لشريحة من الشعب الفلسطيني في الفترة السابقة لأحداث 1948م، ثم أثر النكبة عليها " (116) وعندما أراد ناصر الدين الأسد أن يتحدث عن " فتاة من فلسطين " فقد اكتفى بإعطاء فكرة سريعة عنها ولم يعلق عليها بغير قوله: " ربما كانت أول قصة تعرضت لنكبة فلسطين وتشرد أهلها " (117).

ويقف الإيراني على تجربة قصصية أخرى لكاتب آخر ليس من أهلها هو (إسحق موسى الحسيني) ويرى أن قصته (مذكرات دجاجة) قصة متميزة، وذلك لأن " قيمتها تعود إلى موضوعها أو مضمونها ولا تعود إلى شكلها، فأحداثها تروى على لسان دجاجة، والطريقة قديمة منذ عهد ابن المقفع وقبله وبعده في شرق وغرب ..... ، أما موضوعها فهو " نكبة فلسطين ..... ، وهذه القصة فيها كل ميزات الكتابة الإنشائية الجيدة إلا مميزات الكتابة القصصية الحديثة، فهي أبعد ما تكون عنها " (118) والواقع أن هذه التجربة التي تحدث عنها الإيراني تبدو تجربة لافتة، خاصة بما ترمز إليه، فرموزها سياسية ووطنية متعلقة بفلسطين، حيث اضطر الحسيني إلى الرمز اضطراراً ليستطيع أن يعبر عن ذات نفسه تعبيراً أميناً صادقاً في وقت لم تكن فيه ظروف بلده ولا ظروفه الشخصية تتيح له أن يعبر تعبيراً صريحاً مكشوفاً، وقد أورد الأسد تعليقاً على مضمون هذه القصة حيث رأى أن الحسيني " استطاع أن يتحدث عن الاستعمار والعرب بكنايات وأوصاف وملابسات واضحة مفهومة من غير تسمية ولا إعلان ، ... ، لذا جاءت هذه القصة تصويراً حياً لحقبة مرت بها بلاده " (119)، أما الضعف الفني الذي التفت إليه الإيراني، فهو الضعف الذي رافق البدايات الأولى للقصة الحديثة خاصة من أولئك غير المختصين بكتابتها.

ويلتفت الإيراني إلى قاص حاول أن يكون صاحب فن قصصي، هذا القاص هو (محمد أديب العامري)، غير أنه لم يستمر في كتابة القصة، إذ إنه لو استمر – كما يقول الإيراني – " لاستطاع أن يخطو بهذا الفن خطوات واسعة "(120) ويبدو أن ما قاله الإيراني صحيحٌ لأن تجربته القصصية من التَّجارِب الجيدة والجهود المميزة إذا علمنا أنها كتبت أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات وهذا يبدو في مجموعته

"شعاع النور "، إن رأي الإيراني هذا لا يجانب الصواب ذلك أن العامري لو استمر فقد كان خليقاً أن يخطو بهذا الفن خطوات واسعة وراسخة وذات شأن، يقول هاشم ياغي في هذا الشأن: "إن العامري يهندس قصصه شكلاً و مضموناً " (121)، إن قصص العامري، مثل أي قصص مكتوبة بدافع أخلاقي تعليمي – " وقد ذكر الإيراني أن العامري أخلاقي الاتجاه – " (122)، وليس بدافع فني إبداعي، تظل غاياتها سداً منيعاً يحول دون انطلاق الأسلوب وتحرره من سطوة المثل العليا. ومع ذلك فإن مقارنة منصفة بين ما كتبه وما كان سائداً من كتابة قصصية في الأربعينات والخمسينات، تدفعنا إلى القول بإن قصصه كانت الأقرب إلى النضج.

ولا بُدَّ أن أشير هنا إلى أن نقاداً آخرين جاؤوا بعد الإيراني، وقد تناولوا قصص مجموعة العامري (شعاع النور) بالدراسة والنقد ،مثل غسان إسماعيل عبد الخالق وقد التفت عبد الخالق إلى أن العامري لو استمر وتابع الكتابة القصصية لقدم قصصاً ناضجةً فنياً، خاصة و " أن العامري قد جرب استخدام تقنية (القرين أو الضمير أو المرآة)، في قصة (الفقير) وهي تقنية متقدمة جداً في الكتابة القصصية، كنى عنها العامري بالصاحب، مما يومئ إلى اطلاعه على تقنيات متقدمة في القص لدى كتاب أجانب "(123)، ولسوء الحظ فإن العامري لم يتابع الكتابة القصصية حتى يتسنى لنا الحكم على مبلغ التطور الذي بلغه هذا الاتجاه الحداثي.

ويقف الإيراني على تجربة كاتب آخر من الكتّاب الذين لم يتفرغوا لكتابة القصة القصيرة، هذا الكاتب هو (حسني فريز)، وهو شاعر قبل أن يكون قاصاً، إلا أنه كتب مجموعة من القصص سمّاها (قصص ونقدات)، ويشيد الإيراني بمقدرته على الأداء القصصي الفني الممتاز فيراه: " أوثق الأدباء صلة بالقصة القصيرة إذا أراد أن يكتبها وعنى نفسه بالاطلاع على النماذج القوية منها ....، وقد ينساق في كثيرٍ من الأحيان إلى النقد الاجتماعي فيفسد الأمر عليه " (124) ومما لا شك فيه أن ما قاله الإيراني في قصص هذا الكاتب يمكن إضافته إلى ما قاله عن الكتاب السابقين، أو يمكن إضافته إلى تلك البدايات المحدودة التي افتقرت إلى الجو القصصي وهي مكتوبة بأسلوب المقالة أو الوصف الخارجي والأسلوب التقريري المباشر.

ويبدو (عيسى الناعوري) من كتاب القصة القصيرة، على الرغم من أنه لم يتخصص فيها تماماً ويكتفي الإيراني بالحديث عن مجموعته التي أصدرها، فنراه، يقول: " إنَّ أديبه القصصي غزير فقد أصدر مجموعة من القصص القصار منها " طريق الشوك" و" خلي السيف يقول"، و" عائد إلى الميدان" (125) وغيرها، ويبدو لي أن نقد الإيراني هنا هو نقد شخصي يهتم بالكاتب لا بإنتاجه القصصي، لذا أرى أن ما ذهب إليه ليس دقيقاً، لأنه في نقده لا يعلل أحكامه النقدية، ولا يستند إلى نظرية نقدية أو مفاهيم نقدية، يقول عن الناعوري: " وقبل أن نتحدث عن فنه القصصي يحسن أن نذكر أن الناعوري يبعثر جهوده في ألوان مختلفة من الكتابة فهو ينظم الشعر ويكتب المقالة والسيرة والبحث والدراسات والقصة القصيرة والطويلة. ولقد يعسر حقاً أن يجيد المرء إجادة متساوية أو متقاربة في كل هذه الفنون من الأدب. ولسنا نعلم أن ثمة باباً لم يطرقه إلا المسرحية، وعسى أن يكتبها في يوم من الأيام" .(126)

والملاحظ على كُتَّاب الجيل السابق أنهم كتبوا القصة ضمن ما كتبوا من فنون الأدب الأُخرى، فالقصة لا تحتل في اهتماماته إلا حيزاً ضئيلاً، وينتقل الإيراني إلى كاتب آخر كتب القصة القصيرة وتفرغ لها مؤمناً بفنيتها، لكنه مقل إنه (أمين فارس ملحس)، ويرى الإيراني " أن نتاجه المبكر لا يخلو من الضعف الفني، أما بعد أن تمرّس بكتابة القصة، وبعد أن قرأ روائع القصص العالمي قد استطاع أن يخطو بالقصة القصيرة خطوة إلى الأمام، وتعد مجموعته (من وحي الواقع) مجموعة متكاملة شكلاً ومضموناً" (127) إن هذه الإشارة في حقيقة الأمر- تطابق الواقع لأن ملحس استطاع أن يخطو بالقصة بالقصيرة خطوة إلى الأمام وذلك باتجاهه نحو الواقعية حيث تكاملت هذه الواقعية أكبر من مجموعته الثانية (أبو مصطفى وقصص أخرى) وهذا ما قصده الإيراني حين قال لقد تكاملت مجموعته مضموناً حيث قدم تصويراً لشريحة من حياة المجتمع الذي عاش فيه، أما من ناحية الشكل فقد استطاع أن يتغلب على بعض الاختلالات الفنية التي أصابت القصة في بداياتها الأولى، ويستدل الإيراني على قوله بقول هاشم ياغي حيث يقول: " غير أن المرء الناقد يعجب حين يرى هذا المستوى الرفيع الناضج في بعض أقاصيصه وبخاصة في

أُقصوصتي (مرزوق) و (صبرية) من مجموعته (من وحي الواقع)، ويرى في الوقت نفسه ضعف التكنيك والوسائل التي اتخذها المؤلف في تجسيم تَجارِبه الفنية في أغلب الأقاصيص الأخرى في هذه المجموعة" (128)، وقد رأى الإيراني أن ضعف التكنيك هذا قد زال تماماً فيما بعد، وعلى الأخص بعد أن قرأ روائع القصص العالمي، وبعد أن تمرّس بكتابة القصة لذا جاءت قصصه متكاملة شكلاً ومضموناً (129).

كما ويقف الإيراني على إسهامات (أحمد العناني) ويرى فيه: " أنه كاتب منشئ جزل العبارة، متين الأسلوب، وهكذا كله ينفعه كثيراً في كتابة المقال، ولهذا السبب فإنني أعده كاتب مقال في الدرجة الأولى، وفي أحيان كاتب أبحاث عربية وإسلامية يوفق إلى مدى بعيد .... ، أما في القصة فإني أحسب أنه يقف فيها عند مفهومها الرومانطيقي، وبصورة خاصة كما كان يفهم القصة الرومانسية بعض الكُتَّاب الإنجليز، لذا فإنه يعتمد كثيراً على السرد والتقرير وكثافة الأداء، وهو كاتب أخلاقي من الدرجة الأولى " (130)، إن ما ذهب إليه الإيراني في قوله هذا يكاد لا يخرج عن الصواب فالعناني في مجموعته (حبة البرتقال) يسير في إطار من الرومانسية الهادفة أو الإيجابية، لكنها عانت كثيراً من القهر الوعظي، وسيطرة الأفكار المباشرة، وتدخل المؤلف وبروز الأفكار قبل السرد حتى تكاد بعض القصص تتحول إلى مقالات فيها بعض روح قصصية، وكان هاشم ياغي قد التفت إلى هذه الخصائص في مجموعته "حبة البرتقال" حيث قال: " .... وإن كانت تلقى في بعض الأحيان شيئاً من ضغط مثالية متطرفة بعيدة عما يقع في الحياة، وقد أخذ المؤلف نفسه فيها، بالاستهدافية التي كانت بين الحين والحين تغلو بين يديه وتشتط حتى تكاد تنقلب القصة بسبب ذلك إلى مقال مباشر يدعو بشكل ساخر إلى أفكار غمرت نفس المؤلف وأخذت عليه بنبرتها العالية الطريق الفني في القصص"(131).

ويقف الإيراني من (يوسف العظم) موقفاً مشابهاً لما وجدناه عند قصص العناني فيرى أنه " لم يتفرغ للقصة هو الآخر. وإنما يبدو لي أنه وجدها ملائمة لأفكاره ومثالياته فجعل منها وسيلة لإبلاغ هذه المثاليات إلى الآخرين. ومن يعرف الأُستاذ يوسف العظم لا ينكر عليه ذلك، فهو رجل أخلاق متشدد غاية التشدد، وربما

كان حسابه لنفسه أشد وطأة من حسابه للآخرين" (132) ويذكر الإيراني أنه يوافق هاشم ياغي حين يقول وهو يستعرض بعض قصص العظم في مجموعته (أيها الإنسان): " .... لا بل استطاع الكاتب ببر اعته أن يقيم بناء أقصوصة حية ورومانسية إيجابية في قصته (هذه نافذتي) لولا شيء من الهنات، لكانت أُقصوصته هذه من أبرع الأقاصيص الرومانسية الأردنية" (133)، لذا فإن كلاً من المجموعتين السابقتين تحاول أن تكون مجالاً لأفكار كاتبيها ومواقفهم الأخلاقية حتى تكاد كل قصة تتحول إلى مقالٍ مباشرٍ عالي النبرة وواعظ مرشد في الوقت نفسه.

هذه كما رأينا بعض الإسهامات القصصية التي لم تتطور، ولم يسع أصحابها لتطويرها، وإنما انصرف أكثرهم لشؤون أخرى في الكتابة والعمل بعيداً عن الاهتمام القصصي.

5.2 موقف الإيراني من الكتابة النسوية القصصية:

يلاحظ الباحث أن إسهام المرأة في القصة، إسهام غائب حتى نكبة فلسطين 1948م، ومع ذلك فقد ظهرت منها بعض الأسماء القليلة، لعل أبرزها: سميرة عزام ونجوى فرح قعوار.

ويرى الإيراني أن المرأة قد شاركت في كتابة القصة الأردنية مشاركة طيبة، فقد حملت اللواء (سميرة عزام) فيرى أنها: " في رومانسيتها حيناً ، وواقعيتها حيناً آخر مثال المرأة القصصية التي تعنى بالجوانب المزوية فتضيئها بلمسات بارعة وتهتم بالأشياء الصغيرة فتجلوها وتبرز ملامحها حين تكبر هذه الأشياء الصغيرة وتكتسب أهمية خاصة ......، ومهما قال النقد في قصصها فهي في رأيي القصصية الأردنية الأولى بين كل اللواتي استهوتهن كتابة القصة، ولقد تفرغت لها سميرة تفرغاً تاماً وأتت في مجالها بالروائع تضمها أربع مجموعات هي: (أشياء صغيرة) و(الظل الكبير) و(قصص أُخرى) وأخيراً (الساعة والإنسان) " (134)، والواقع أن (سميرة عزام) قد اجتهدت مبكراً لتقديم إسهام نسوي في القصة ونشطت في إصدار أعمالها، وقد تحدث ناصر الدين الأسد عن مجموعتها الثانية (الظل الكبير) حيث قال: " ولا تعتمد سميرة عزام في قصصها على الحوادث ولا على الحبكة أو العقدة

القصصية، وإنما تستغني عن ذلك بقدرتها الرائعة على التصوير والتحليل، تصوير جو القصة بأجزائه الدقيقة وتفصيلاته الخفية، وإحاطته بإطار فني واقعي يشوق القارئ بصدقه وببساطته، وقد نجحت في أن تجعل شخوص قصصها نماذج حية نابضة يخيل للإنسان أنها تجالسه وتحادثه " (135).

والمتأمل لأعمال سميرة عزام القصصية يلمس هذه الخصائص، ولا يستطيع أن ينكرها عليها، وأتفق هنا مع رأي الإيراني وذلك لأن تفرغ سميرة عزام لكتابة القصة، ورومانسيتها حيناً وواقعيتها حيناً آخر، كل هذا جعلها تنتج قصصاً تكاد تكون مكتملة فنياً سواءً من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون، فهي تحسن السرد الفني، وتجيد الحوار، وتصور شخوصها تصويراً بارعاً وصادقاً، أما المضمون فهو كما يقول الإيراني: " إنساني في الأغلب والأعم، وليست الكتابة، والتشاؤم، والقسوة أحياناً في قصصها إلا مردوداً لأحوال وأوضاع شخوصها وهموم عيشهم وصراعهم المر مع ذواتهم، ومع الآخرين، ومع قيود المجتمع مرة وظلمه الصارخ مرة أخرى" (136) إن رأي الإيراني لا يخرج عن الحقيقة لأن قصص سميرة عزام على تنوعها تدور في معظمها على أمرين تصوير ما يعانيه الفقراء العاملون في سعيهم المتصل لكسب قوتهم، وتصوير ما يختلج في نفس المرأة من نوازع مكبوتة وحرمان عاطفي، لذا فهي كاتبة ممن يحترفون فن القصة احترافاً.

ولعلها بتفرغها وتمكنها من أدوات القص استطاعت –كما يقول الإيراني– " أن تسد ثغرة كبيرة في أدبنا باعتبارها قصصية من طراز ممتاز" (137).

ويقف الإيراني على قصص كاتبة أُخرى، بدأ ظهورها في الدوريات، غير أنها لم تبلغ في أدائها القصصي ما بلغته (سميرة عزام) من براعة وإتقان هذه الكاتبة هي (نجوى قعوار) ولعل هذه السمات هي التي دفعت الإيراني لأن يقول: " ولعل القصة عند نجوى مزيج من التأملات والأفكار والسرد القصصي، وهي قد تعالج هموماً اجتماعية و لكنها لا تستطيع أن تجسد ذلك، في أكثر الأحيان، في شخوص يقنعونا أنهم أبناء الحياة" (138)، وأذهب هنا إلى ما ذهب إليه الإيراني خاصة إذا عرفنا أن الكاتبة غير متفرغة للقصة وحدها فهي كاتبة مقالات أكثر منها قصصية، ويقول عبد الرحمن ياغي في سياق حديثه عن بعض قصصها: " إن هذه التعميمات

المثالية تفسد الأحداث القصصية وترسب على القلب، ثم تبدأ بعد هذه المقدمة من التعميمات فماذا تجد؟ تجد إنساناً... لكن من هو؟ لا تعرف .. توظف في إحدى الدوائر ... أي دائرة ؟ لا نعرف... إن هذه العموميات تجعل الشخصية باهته ضائعة، ليس لها حدود ... " (139) وهكذا فقد جاءت قصصها قريبة من التأملات الذاتية، فهي لصيقة بالروح الدينية المثالية التي تأثرت بها في كتابة عددٍ من قصصها.

6.2 اتجاهات الكتابة القصصية لدى جيل الشباب:

ليس من الصعوبة على القارئ المتابع لنتاج الشباب القصصي أن يتبين لهم بعض التوجهات التي قد يشترك في بعضها أكثر من قاص، أو قد ينفرد ببعضها قاص واحد. لذا فقد أحرزت بداية الستينات جيلاً جديداً واكب عمليات التَّجْرِيب التي شهدها الوطن العربي على صعيد فنِّ القصَّةِ، وفي الوقت نفسه " استخدم أشكالاً قصصية حديثة تراوحت ما بين الرمزية والتجريدية والسريالية، وساهم في إعادة بناء القصة القصيرة كشكل فني متميز في الساحة الأردنية ومن رواد هذا الجيل: خليل السواحري، محمود شقير، مفيد نحلة، نمر سرحان، وجمال أبو حمدان، فخري قعوار، فايز محمود، سالم النحاس، عصام عماري، غالب هلسا، فؤاد القسوس، عصام الموسى، صبحي شحروري، ماجد ذيب غنما، وليد سيف" (140) ولم يكن ذلك يعني النهاية بالنسبة للأجيال القصصية السابقة التي صمت معظمها، واستمر بعضها في العطاء القصصي الذي وازى نشاط القصصيين الشباب الذين ساهمت مجلة الأفق المقدسية (1961-1965م) في احتضان أعمالهم الإبداعية المتقدمة.

ويتوقف الإيراني على تجربة (جمال أبو حمدان) القصصية ويرى أنه: " يكاد يقف في طليعة الجيل الجديد، وهو أقدر على العطاء في المسرحية منه في القصة"، ...ثم يقول: "ولعله الوحيد الذي صدرت له مجموعة قصص قصيرة هي: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان ...، إن طابع أبو حمدان هو إرادة التجديد بل والإغراق فيه، فهو يميل كثيراً إلى الرمز، والسريالية، والتجريد أحياناً، وفي هذا خطر ومزالق إذا لم يكن الكاتب متمكناً من اتجاهاته ....وربما كان غيري أقدر مني على تذوق

قصصه، وإن كان عدداً من النقاد يرون أنه يغلّف قصصه بجوٍّ من الشِّعر حتى يصبح جزءاً أساسياً من المناخ القصصي" (141)، بيد أن هذه الإشارة- في حقيقة الأمر- لا تطابق الواقع تماماً، فقد تجاوز الإيراني بها عدداً من كتاب القصة الذين بدأوا قبل جمال أبو حمدان وأسهموا في شق الطريق الجديد للقصة الأردنية القصيرة، ومن هؤلاء الكتاب " محمود شقير وماجد أبو شرار وصبحي شحرور وفخري قعوار وخليل السواحري، وليس جمال أبو حمدان إلا واحداً من أبناء هذا الجيل" (142)، لذا أرى أن ما ذهب إليه الإيراني ليس دقيقاً، ولا يطابق الواقع تماماً، خاصة إذا علمنا أن (محمود شقير) "كان قد تجاوز في قصصه القصيرة الشكل البسيط للقصة الواقعية، واتجه إلى إعطاء الشكل القصصي طابعاً مكانياً تغلب عليه نكهة البيئة المحلية. وإن كانت مجموعة خبز الآخرين قد تأخرت في الظهور (1975م) فإن قصصها سبق أن نشرت في الصحف والمجلات معبرة عن تقنية عالية المستوى تتمثل في رسم الشخوص بعناية، والمساواة بين الفكرة والشخصية، من حيث الاهتمام بها، وإضفاء الواقعية، والصدق، على الحوار، والبحث عن لغة وسيطة بين الفصيحة والدَّارجة لغة للسرد القصصي" (143).

غير أن القاص خليل السواحري مضى شوطاً أبعد في هذا الاتجاه، فجعل من قصصه القصيرة التي تضمنها الكتاب " مقهى الباشورة" لنجد هذه النزعة واضحة الوضوح كله سواء في اختياره لأسماء الشخوص، أو ملامحها الخارجية، أو لهجتها في الكلام، أو طريقة العيش التي تعيشها، ويأسرنا الكاتب بأسلوبه السردي الذي يمتاز بالغنى والتنوع، وتتلاشى فيه الحواجز بين الفصيحة والعامية (144).

ولكن من الحق أن نقف إلى جانب الإيراني في قوله عن قصص (جمال أبو حمدان)إنها أسبق في التجديد من غيرها، ومن حقه علينا أن نؤيد رأيه " في أن الجيل السابق من الكُتّاب وجد صعوبة في تذوق هذا النمط من القصص" (145)، فهي قصصٌ تعتمد على إعادة النظر في التاريخ العربي، بطرحه مجدداً في قالب قصصي يجمع بين الرؤية والتشخيص. ويتلخص موقفه في اختيار شخوصه من التراث، ومن الأساطير، ويحركها في مناخ عصري، وأحداث عصرية " ويعتمد على "التناص" وهو أن يدخل نصاً ما في صميم قصته القصيرة. كإدخال قصة زليخة

مع العزيز في "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان " أو التوحد بين عروة ابن الورد والإنسان المعاصر، أو الرمز بأهل الكهف لأناس عصرنا أو للحقيقة التائهة، ويتجه أبو حمدان إلى استخدام الفانتازيا في قصصه "(146) والفانتازيا كما هو معروف أسلوب يستخدم في القصص الخيالي المفرط كان شائعاً في عصور ما قبل الرواية والقصة، ولما كان الكتّاب المعاصرون يلجأون لشتى الوسائل من أجل التخلص من السرد التقليدي، فقد رأوا أن يخلطوا اتجاههم الواقعي بالاتجاه الفانتازي سعياً وراء مزيدٍ من التطور والتجديد .

ولا شك أن الإيراني – هنا كما يبدو – لا يميز بين الرمزية والسريالية والتَّجريدية ، وكان حشد هذه المصطلحات على أنها عيوب فنية أو مكاره في الممارسة الأدبية " وفي هذا خطر ومزالق إذا لم يكن الكاتب متمكناً من اتجاهاته " (147) بينما الأمر غير ذلك وكان يكيفه أن يعلن عدم استجابته لمثل هذا الفن فهو أسلم له.

ثم يلتفت الإيراني بعد ذلك إلى تَجَارِب بعض الكُتَّاب الشَّباب الذين يمثلون الاتجاه الواقعي ومن هؤلاء خليل السواحري، ومحمود شقير، نمر سرحان، ويحيى يخلف، مفيد نحلة، وفخري قعوار يقول الإيراني عن تجاربهم القصصية: " وتنصب واقعية هؤلاء الشبان، على القرية وأهلها، وعلى اللاجئين والنازحين ومخيماتهم وعيشهم وأحلامهم،.... وهم يتفاوتون في رسم الشخوص والتركيز على العقدة وخلق الجو القصصي المناسب، والاتجاه إلى استخدام الرمز " (148) ولا يبعد الإيراني عن الصواب في قوله هذا، ذلك أن هؤلاء الكُتَّاب جميعهم قد تفاوتوا في تطوير القصة القصيرة حتى عُدَّ فخري قعوار – في نظر بعض النقاد– من أبرز الذين جددوا فن القصة القصيرة، " ويحتجون لذلك بأنه يستغني في قصصه المتأخرة، ولا سيما "ممنوع لعب الشطرنج" عن الطرح المباشر للفكرة، مع اللجوء إلى الشخصية النمطية باعتماد الحوار، والإفراط في الاتكاء على شخصية السارد الذي لا يكتفي براوية الحادثة بل يؤدي دوراً بارزاً فيها، مع تكثيف الرمز وتقطيع القصة إلى مجموعة من الحوادث، والمشاهد غير المتداخلة " (149)، والواقع أنَّ ما قاله الإيراني كان بذرةً لنقاد جاؤوا بعده ودرسوا أو تناولوا قصص الجيل الجديد

بالدراسة والنقد ولمسوا الجوانب التي تحدث عنها الإيراني بشكل موجز وفي هذا دلالة على نباهة الإيراني، وسعة اطلاعه، وريادته المبكرة.

ولا يفوت الإيراني أخيراً أن يلتفت أو يتوقف على تَجَارِب قصيصة لكُتَّاب من الجيل الجديد أمثال فايز محمود، وأحمد الخطيب، وعصام سليمان موسى، وفؤاد قسوس، ويرى فيهم ما يراه في سابقيهم وذلك بتفاوتهم في درجة الإجادة في فنهم القصصي حيث يقول: " وهؤلاء قد يرتفعون حيناً، ويهبطون حيناً، وقد يغرقون في السرد الطويل الكثيف أو يفتعلون الحدث، وقد يركزون في الأحداث، ويقتنعون بالحوار وبالنزعة الإنسانية المشرقة في قصصهم" (150) والواقع أن هؤلاء وخاصة (فايز محمود) قد سعوا إلى تطوير فنهم القصصي، فلم يقتصر تأثير الاتجاه التَّجرِيبي الجديد على الكُتَّاب الذين ينتمون لجيل جمال أبو حمدان أو فخري قعوار، أو محمود شقير، بل نجد قصصاً قد تطورت وارتفعت إلى مبلغٍ عالٍ من الإجادة والإتقان، "ففايز محمود – على سبيل المثال– يعد أول من وظَّفَ في القصة الأردنية القصيرة شخصية " آدم" وشخصيات أبنائه، توظيفاً يعتمد على المفارقة، والاختلاف، عما ورد في القصص القرآني، أو الكتب المقدسة الأخرى. وجعل من جريمة قابيل ضد أخيه هابيل رمزاً لطبيعة الوجود الإنساني برمته، وحشد لقصته هذه – قابيل– قدراته الفنية، وثقافته الفلسفية، للتعبير عن هذا الطرح، الوجداني، والفلسفي، برؤية لا تخلو من البساطة والعمق الذي يتناسب مع بقية قصص المجموعة، وتشخيصها لرؤية الكاتب المأسوية للحياة (151)، وإنما أوردت هذا الكلام لأعزز رأي الإيراني حين قال: " وإني لأتنبأ بمستقبل باهر لهم حقاً"، حيث رأى الإيراني أنَّ تلك التَّجارِب لا بُدَّ أن تتطور لأن أصحابها كانوا يسعون دوماً بحكم ثقافاتهم المختلفة إلى تطوير أدواتهم ومهاراتهم الفنية، وهذه رؤية ثاقبة ونظرة عميقة تسجل للإيراني، ومن حقه علينا أن نقدر له هذا ولا سيما أنَّ آراءه هذه جاءت بذرة لنقاد جاؤوا بعده وطوروا تلك الآراء، وتناولوها بالتعليق والدراسة والنقد مع تطور نتاج هؤلاء القاصين.

هذه هي أبرز آراء الإيراني في الجيل الجديد الذي واكب عمليات التجريب التي شهدها الوطن العربي على صعيد فن القصة، وفي الوقت نفسه استخدم أشكالاً قصصية حديثة تراوحت ما بين الرمزية والسريالية، وساهم في إعادة بناء القصة

القصيرة كشكل فني متميز في الساحة الأردنية، واندفع في المسيرة، وتقديم العطاء المتميز.

7.2 منهج الإيراني في كتابة القصة القصيرة:

العمل القصصي لدى الإيراني هو إعادة صياغة للحياة من جديد وإعادة صياغة بعد من أبعادها، أو شريحة من شرائحها الحية، أو زاوية من زواياها المتعددة، أو موضوع من موضوعاتها، والحياة زاخرة بهذا كله، وهو يأخذ جانباً معيناً من هذا الذي ذكرناه منها، فيتحكم فيه ويسيطر عليه، ويعيد تكوينه معبراً عنه بما لديه من قدرة على إبراز المعاني.

وقد بدأ الإيراني رحلته مع القصة القصيرة وهو في شرخ الشباب، فأصدر مجموعته الأولى "أول الشوط" 1973م، ثم أصدر مجموعته الثانية "مع الناس" 1956م و" ما أقل الثمن" 1962م، و "متى ينتهي الليل" 1964م، و"أصابع في الظلام" 1972م، أما مجموعته، " غبار وأقنعة" فنشرت بعد وفاته 1993م. ويذكر الإيراني أنه "قد كتب مئة وعشرين قصة، نشر نصفها في مجموعات متداولة والنصف الآخر ينتظر النشر في مجموعات، (ونحن نعلم أنها قد نشرت بعد وفاته في الأعمال الأدبية الكاملة)- ويضيف إلى هذا ثلاثين قصة لم يتممها لسبب من الأسباب. وقد كان الإيراني سريع الكتابة، إذ لا تأخذ معه بعض القصص أكثر من ساعتين، وقد يمضي عدة أشهر دون أن يكتب قصة واحدة، ويرى أن كاتب القصة يختلف عن كاتب المقال أو البحث أو المحاضرة من ناحية وجود الحافز الذي يهز كاتب القصة سواء أكان هذا الحافز موسيقياً أم حديثاً أم منظراً يشده" (155) ولم يكن سريعاً في الكتابة وحسب وإنما كان سريعاً في الترجمة أيضاً، فقد كان يترجم قصصاً من الأدب العالمي، وكان يهدف من هذه الترجمة القصصية- كما يتضح لنا- أن تمثل هذه القصص المترجمة إلى العربية في ألوانها وأنماطها أكثر من مذهب في مفهوم القصة القصيرة، إذ إن فيها الرومانسي، والواقعي، والرمزي، والسيكولوجي / النفسي. وقد تناول هذه القصص بالرسم والتصوير والتحليل بهدف إثارة تفكير

القارئ أو تحريك عاطفته و تحفيز خياله أو تفتح لعينيه آفاقاً جديدةً تكسبه رؤية جديدة في جوانب من الحياة وملامح من الإنسان في الأدب العالمي.

ويحدد الإيراني المرحلة الأولى في تكوينه لقصصه ويسميها (الملاحظة) ولا مجال عنده للإتيان بموضوعات وشخوص من عالم التصور والخيال بل إن في الحياة مجالاً معيناً واسعاً؛ لصنع قصته وكتابتها يقول: " والقصة لا أكتبها إلا أبعد أن تعيش زمناً في نفسي، ولذلك فإني لا أكاد أشعر بالوحدة أبداً لأنني كثيراً ما أجدني أعايش شخوصاً لا يراهم أحد غيري وما أكثر ما يدور بيننا من حديث وحوار لا نهاية له " (156).

فالأفكار الجديدة قد تظهر فجأة، ولكن جذور هذه العملية لا بد أن تأخذنا بالضرورة إلى تاريخ حياة صاحبها وخبراته وتعاملاته مع الواقع والحياة، فومضة واحدة من الخيال والإلهام لم تنتج لوحة من لوحات بيكاسو أو قصة من قصص موباسان أو تشيكوف أو كاترين مانسفليد، أو غير ذلك من النواتج الإبداعية من الفروع المختلفة من الثقافة الإنسانية(157)، فالإبداع لا بُدَّ له من إعداد جيد ومران مستمر وجهد عنيف في التدريب واكتساب المهارات الأساسية وملاحظة الناس والطبيعة، بكل ما فيها من ثبات أو تغير، وكذلك ملاحظة ذاته باعتباره جزءاً من الطبيعة، وباعتباره فرداً من الناس.

ولذا، فالإيراني لا ينفك "في حياته اليومية العادية يتصفح وجوه الخلق في الأسواق والحوانيت والأزقة والدروب والفنادق والنوادي ويتأمل الناس: كيف يتحدثون، وكيف يتصرفون ويعيشون، وكيف ينظرون إلى مشاكلهم، وبأي عين يرونها، وماذا تراهم يفعلون لإيجاد الحلول لها، أو تركها تحل نفسها أو تزداد إشكالاً وتقيداً" (158).

بعد هذه العملية، تأتي "التَّجْرِبة" وهي المرحلة الثانية في تكوين عمله القصصي وهي-كما يطلق عليها- مرحلة صعبة أشد عسراً وأعظم جهداً من مرحلة الملاحظة والالتقاط من الواقع، " فخلال عمليات المراقبة والالتقاط والمراقبة يكون هناك توجه داخلي متبصر وواعٍ من المبدع تجاه العالم المتاح له من خلال المراقبة ثم نحو جانبٍ معين من هذا العالم خلال الالتقاط" (159)، والواقع أن تعبيره

عن تجربته في عمل قصصي معناه: الصدق، والصدق معاناة للتجربة وخلق لها، حتى يبدو أن للعمل القصصي مبرراته التي لا تفسده. وبالتالي فهو يشترط في إنتاج قصصه أن يعاني الأحوال والأحداث التي تكون موضوعاً لكلامه فلا يبدأ الكتابة إلا بعد أن تختمر الفكرة في ذاته، وتلح عليه بقوة وهكذا نجد أن إبداع كاتب القصة القصيرة ينتقل من المجرد إلى الملموس، من الكل إلى الجزء.

ويبدو لنا أن الإيراني كان يهدف من هاتين المرحلتين في منهجية كتابة القصة، إلى تهيئة الظروف المناسبة التي يمكن أن تنصح فيها الفكرة أو تنضج، أي أنه يرى أن ثمة شروطاً معينةً لا بُدَّ من توافرها حتى يوجد المناخ النفسي المناسب الذي يمكن أن تتيسر فيه الأفكار أو يسهل الوصول إليها فيه. كما أن احتكاك القاص بالناس والحياة منبع ثروة لا تنفذ بالنسبة له والتَّجْرِبة لا تهبه المادة فقط، كما تفعل الملاحظة، ولا تطلعه على الأساليب المختلفة كما تفعل القراءة لكنها تهبه الدافع والحافز إلى الإبداع .

بعد التَّجْرِبة تأتي المرحلة الثالثة في تكوين القصة، أعني " عملية التركيب" التي يؤمن بها الإيراني، ويعطيها أهمية خاصة ومرحلة التكوين هذه تتعلق بالشخوص التي يعايشها الإيراني فترة طويلة من الزمن إذ لا يبتكرهم ابتكاراً وإنما يرافقهم ويعرفهم ويخالط بعضهم، حتى " تغدو شخصياته شخصيات حية أي "مستديرة" لا "مسطحة" (160) ومن ثم يقوم بعملية "تركيب يقول: " إن القصصي يقوم بعملية تركيب مستمرة، فهو لا يرضيه أن يأخذ نماذجه كاملة من مخزونه، وإنما هو يعمد في أكثر الأحيان إلى المزج والتركيب من هذه النماذج، فيتناول بعضاً منها ويؤلف أو يركب من بعضها نموذجاً أو نماذج جديدة تكون أقرب وأشد صلة بما يتمثله في ذهنه من معالم وأبعاد الشخوص القصصية التي يريدها. (161).

وعملية التركيب هي شائعة بين كتاب القصة، وهي تعتمد مبدأ الاختيار والمزج: "يختار الكاتب الجوانب التي يراها مهمة في نظره، فتكون النتيجة شخصيات إنسانية نابضة بالحياة، تتفاعل مع الحوادث تفاعلاً طبيعياً صادقاً" (162).

وعندما يقوم الإيراني بالتركيب، يأخذ من هذا عينه، ومن ذاك أنفه، ومن الثالث شاربيه ومن غيره قامته أو ضحكته أو لهجته، ويصنع من هذا كله أحد

ورابعاً: التأثير أي أن تترك القصة أثرها في ذاكرة القارئ، تخلق بينه وبينها علاقات جديدة من الفهم والمعرفة (164)، وإضافة إلى هذه المقاييس فقد آمن الإيراني بالأركان التقليدية للقصة، الحادث، والشخوص، والزمان، والمكان.

وأخيراً يمكننا أن نجمل منهج الإيراني في كتابة قصصه أو سيكولوجية كتابته لقصصه ومراحل تكوينها في نفس صاحبها في العمليات: الإبداعية التالية: أولاً: الإعداد وهي المرحلة التي تبحث فيها المشكلة من جميع الاتجاهات والتي يكتسب المرء فيها عن طريق الملاحظة والتذكر مجموعة من الحقائق والكلمات وقواعد التفكير، وثانياً: عمليات المراقبة والالتقاط التي يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير ثم عمليات الإعداد الثاني التي تهدف إلى تهيئة الظروف المناسبة التي يمكن أن تنضج فيها الفكرة، ثالثاً عملية التركيز التي تهدف إلى بلورة الفكرة وتوضيحها وأخيراً تأتي عمليات الإعداد الثالث التي تتضمن وضع خطة أو تصور لما سيكون عليه شكل الفكرة بعد تنفيذها ليتمكن من كتابة تلك الأفكار وصياغتها بأسلوب مناسب (165).

ولذا، فيمكننا أن نعد الكتابة المرحلة الرابعة من مراحل تكوين القصة وتلي الكتابة مرحلة خامسة – فيما يبدو لنا– وهي مرحلة القراءة والنقد والتقويم ويبدو أن الإيراني كان لا ينفك يتأمل عمله، ويلاحظ ما حققه من مقاييس جمالية، لكي يتخذ منه سنداً يعتمد عليه فيما سوف يصنعه وقاعدة يرتكز إليها فيما سوف يحققه من قصص أُخرى.

8.2 القصة والشباب:

قد يكون في فنية القصة وفي قوتها التمثيلية، أو في دقة رسم شخصياتها وفي سخريتها وفكاهتها، ما يكفي لجعلها في المقام الأول من الأدب القصصي. وهذه اعتبارات لها قيمتها وينبغي أن نُعنى بها في أثناء تقديرنا للقصة ومهما يكن الأمر، فإن المبدأ الذي نقرره يبقى ثابتاً هنا وهو " أن العظمة الحقيقة في القصة تعتمد على عظمة موضوعها، أو القيمة الحقيقية لمواردها الأولية. ولكن عظمة الموضوع وحدها لا تكفي لجعل القصة عظيمة إذ لا بُدَّ لها زيادة على ذلك من يد صناع

تستطيع أن تبرز خصائصها، وتظهر صفاتها وطاقتها الكامنة على أحسن وجه" (166)، ومعنى هذا أن الأمر يتوقف على عملية الإبداع أو الخلق في القصة، وما يرافقها من موهبة طبيعية وبراعة فنية. ولكن هاتين الصفتين لا تؤديان بالكاتب إلى النتيجة المتوخاة ولا تبلغانه من فنه ما يريد، إلا إذا كانت خبرته بالحياة واسعة عميقة.

وقد توقف ناقدنا الإيراني على هذين المعيارين فرأى " أن فترة الشباب عند من يتهيأ لكتابة القصة يجب أن تكون فترة استعداد، وتمرس، واطلاع ونظر عميق في روائع القصص العالمية وفترة قراءة أيضاً في التاريخ وعلوم النفس، والاجتماع، وحتى العلوم البحتة، فلا بُدَّ -للقصصي من ثقافة طيبة في هذا العصر، لأن هذه الثقافة تفسح أمامه الطريق، والآفاق على رحبها" (167)، فإبداع القصة القصيرة مثله مثل إبداعات الإنسان، عمل مجهد وشاق يحتاج إلى العديد من الخبرات والمهارات والقدرات والعمليات الإبداعية العامة والخاصة، بدءاً من مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته واستيعابها وتمثلها ومعالجتها داخلياً ومحاولة تنظيمها إلى أن تمتلك الخبرة الواسعة" (168) إذ إن القاص أثناء فترة استعداده وإطلاعه يكون قد صقل موهبته وقدرته ويكون قد عاش – كما يقول الإيراني- واختبر ودرس طباع الناس وتقلبات الحياة وعانى حتى في ذات نفسه من هموم العيش ما يصح له معه أن يكون ذا نظرة ثاقبة في شؤون الخلق.

والإيراني في دراسته هذه- فيما يبدو لنا- يحتكم إلى معيارين أولهما: الموهبة والاستعداد والقدرة الأساسية التي يبني عليها عمله، وثانيهما: الخبرة التي ستأتي بعد أن يقطع الكاتب شوطاً من التجربة تؤهله للاستمرار والتطور، فهو عندما بدأ كتابته للقصة القصيرة وهو في شرخ الشباب وأصدر مجموعته الأولى "أول الشوط" 1937م وهو عنوان يدل على تواضع الكاتب آنذاك وعلى معرفته بأنه إنما كان في مرحلة التلمذة والاستعداد والإطلاع فقد أخذ نفسه بالشدة والحزم بحيث قرأ روائع الأدب في العالم وأخذ يطور موهبته شيئاً فشيئاً بحيث تكونت لديه ثقافة طيبة شاملة لأن هذه الثقافة تفسح أمامه الطريق، والآفاق على رحبها يقول : " إنني إلى اليوم قد أكتب قصة فلا أرضى عنها فأمزقها أو أهملها، وقد أبدأ بقصة وأسير في

كتابتها شوطاً ثم أمسك حزيناً أسيفاً لأنني أكون قد شعرت بأنها تسير على غير ما أُريد لها أو على غير ما أريد لقلمي أن يكتب" (169) فلم يكن يستعجل شهرة النشر المبكر بل كان يدرك أن نباهة الاسم وذيوع الصِّيت لا يأتيان إلا بعد التعب والكد والمحاسبة الدائمة للنفس.

وهو يحسن الظن بالكُتَّاب الشباب ويعتقد أن لهم من الطاقات والقدرات والاستعدادات والمواهب الشيء الكثير ولكن هذا لا يكفي إذا لم تتوافر للكاتب الخبرة والتَّجرِبة العميقة، "فحينئذٍ لا بُدَّ أن يلجأ خلال محاولته لتنظيم مدركاته بطريقة إبداعية إلى عمليات الإدراك، والإحساس، والتذوق، والفهم، والمضاهاة، والتحليل، والتركيب، والاستدلال، والتخطيط، والقراءة، والتأمل، والتجول في الواقع لاستكشاف أسراره والتعرف إلى أبعاده وخباياه" (170) وهذا بلا ريب من خصائص الشباب الذين هم أبناء عصرهم وهم أقدر من الشيوخ- كما يقول الإيراني- على التعبير عن البيئة المحلية وعن روح العصر، وإذا ما تكاملت للكاتب الشاب عناصر الثقافة الواسعة وبالطبع الموهبة والقدرة والاستعداد فإنه لقدير على أن يكون عطاؤه ممتازاً حقاً.

والمتتبع لكتابات الإيراني القصصية، يرى بأنه كان حريصاً على تنمية موهبته واستعداده بالتَّجرِبة والخبرة الطويلة فأنتج وأبدع مجموعات قصصية متميزة، وهو إنما كتب هذا المقال النقدي لأنه كان يرى أن القصصيين الشباب في الأردن يبشر من توافرت له منهم هذه المزايا بخير كثير، ومن الخطأ الجسيم- كما يرى الإيراني- أن يعترض سبيلهم الكُتَّاب الشيوخ لأنهم الذين يعول عليهم في حمل الشعلة، والاستمرار في العطاء لأن الكاتب الناشئ صاحب الموهبة والإطلاع والخبرة سيتبوأ مكانته مهما كان الأمر ما دام الأصل هو العطاء الجيد.

وعلينا أن نشير أخيراً إلى أن الدراسات النفسية للقصة القصيرة قد أشارت إلى ما أكده الإيراني حيث أوضحت أن إبداع القصة القصيرة يتم من خلال التركيز على الموهبة والاستعداد والقدرة، ومن خلال مواصلة الاهتمام واستمرار الانتباه ومتابعة الهدف بطريقة واضحة وجادة، "فكاتب القصة القصيرة المبدع يتصف بحساسية متفوقة في التقاط المثيرات من الواقع كما تتوافر لديه القدرة المتطورة

على المعالجة الفنية للمواقف والخبرات وهو بالإضافة إلى امتلاكه للثقافة الواسعة والإلمام بجزيئات الحياة وعمومياتها" فإنه تكون لديه القدرة على تحويل التَّجارب العريضة إلى خلاصة مركزة شديدة التكثيف عميقة الدلالة" (171).

9.2 رؤية الإيراني لمستقبل القصة القصيرة: (172).

كان صدور مجلة "الأفق الجديد" خلال النصف الثاني من الستينات، 30أيلول 1966م، حدثاً هاماً ومؤثراً في الحياة الأدبية الأردنية، فقد استطاعت هذه المجلة في فترة صدورها المنتظمة أن تخلق حركة ثقافية جادة شارك فيها عددٌ كبيرٌ من أدباء الأردن المعروفين وأدباء العالم العربي، فقد " جاء صدورها في وقتٍ شهدت فيه الساحة الثقافية العربية مداً ملحوظاً وزخماً خاصاً، في هذه الفترة كانت مَجلات عربية عملاقة تملأ الساحة العربية مثل الآداب والعلوم والمعارف والأديب والمعرفة والكاتب والطليعة والفكر المعاصر...، وكانت التيارات الثقافية على اختلاف أنواعها تهز الثقافة والحركة الأدبية العربية بشكلٍ عامٍ، وكان ثمة صراع واضح بين الوجودية التي غذتها بيروت وبخاصة دار الآداب وبين الواقعية التي تبنتها مجلات عربية أخرى، وكان رئيس تحريرها المسؤول "أمين شنار" (173).

ويأتي اهتمام "الأفق الجديد" بمسألة الندوات والمقابلات من حرصها على ممارسة دور الصحافة الثقافية والأدبية. فلم تكتفِ المجلة بما يصلها من مقالات ودراسات ونصوص، بل سعت إلى الأدباء والكُتَّاب في الأردن والعالم العربي لمحاورتهم ومناقشتهم، كما أعدت بعض الندوات المتخصصة، واستضافت المعنيين بشأنها، وقد أسهم في هذه الندوات وأعدها(أمين شنار، وعبد الرحيم عمر، وشاكر النابلسي) وقد أصدرت هذه المجلات ثلاثة أعداد خاصة هي عدد ("القصة) وعدد (الشعر) وعدد (أدب النكبة) وقد خُصص عدد القصة لمجموعة من النصوص القصصية الموضوعة والمترجمة كما ضمَّ عدداً من الدراسات والمقالات النقدية المتعلقة بالقصة وهو العدد الأول من السنة الثانية/ تشرين الثاني 1962م.

ويتضح اهتمام (الأفق الجديد) وعنايتها بالقصة القصيرة عبر عدة مؤشرات ترسمها تجربة المجلة في ثوبها وسعيها إلى إبراز هذا الفن الحديث والإسهام في

تطوره، القادرة على الاستمرار، وإضمار المواهب المحددة غير القادرة على الإخلاص لفن القصة.

وقد شارك ناقدنا الإيراني بدراسات ومقالات نقدية عديدة، مشاركة طيبة من خلال النّدوات التي تعقدها مجلة الأفق الجديد فيما يتعلق بالقصة القصيرة ورؤية الإيراني لمستقبلها، ومن الآراء النقدية التي عرض لها الإيراني في هذه الندوة (نشأة القصة القصيرة)، حيث رأى أن القصة القصيرة "نشأت حكاية منذ أن تاق الإنسان إلى أن يستمع إلى القصة وأن يروي القصة، ومرت بأدوار كثيرة جداً منها أحاديث العفاريت والمردة والشياطين والخرافات والأساطير وعجائب الخيال وتهاويله وغرائبه، ثم تطورت شيئاً فشيئاً من شكلها الساذج إلى أن كانت القصة الحديثة التي ترتكز على الحادث كل الارتكاز ولا تجعل له كل الأهمية" (174).

وهكذا فالقصة نشأت حكاية، وهي قديمة قدم المجتمعات الإنسانية، "ولكن تطورها من الشكل الساذج إلى الصورة الفنية الناضجة مرَّ بمراحل متعددة في المجتمعات الإنسانية" (175)، وبسبب من جدة هذا الفن وحداثته، وبسبب من صعوبته، " لم يأخذ طابعه النهائي حتى في هذا القرن، فهو في تجدد دائم وكتّابه يغيرون من مناهجهم باستمرار فتجد منهم من يعني بعنصر الحادثة، وآخر يوغل في تحليل الشخصية، وثالث يتخذ من فنه وسيلة للتركيز على الطابع العاطفي شأن الرومانسيين، ورابع يرسم رسوماً كاريكاتيرية، وخامس تصبح القصة على يديه قصة نثرية بما فيها من رموز وأساطير دالة... " (176).

فالسمة الحداثية للقصة- وفق الإيراني – أنها نقلت الاهتمام من الحدث أو الحوادث إلى وصف الشخصيات وتحليلها، وهذا بالطبع يتطلب الانتباه إلى طبائع الشخصيات لضبط حركتها بالاضطراب الداخلي المتجاوب مع الحركة الخارجية أو الاهتمام بالتحليل النفسي، وهكذا عبر التبادل بين الوصف الخارجي والتحليل الداخلي تبنى القصة الفنية.

ويمثل الإيراني على قوله السابق ببعض قصص (موباسان) و (تشيكوف) و(كاترين مانسفيلد) الذي يمكن القول إنهم كانوا أساتذته في فن القصة القصيرة يقول " إن (موباسان) لم يكن يعطي دائماً المكانة الأولى للحدث، فهناك بعض قصصه كقصة

(الشحاد) لم يجعل فيها حدثاً جسيماً، ولكن فيها تصميماً لإنسان بائس من أجل الحصول على الطعام فقط، أما (تشيكوف) فرأى أنه لم يتحرر من الحدث بل أتى بقصص ترتكز على الحدث الكبير، وأتى بقصص لا ترتكز على حادث إطلاقاً وإنما ترتكز على التأثير النفسي" (177).

والواقع أن موباسان كان له دورٌ في جعل القصة فناً يلائم روح العصر كله فضلاً عن إرساء تقاليد عامة للقصة (كوحدة الحدث والزمان والمكان)، وخاصة التركيز في الحادثة، وفي طريقة عرضها وسردها مع التعرف: إلى العناصر، والشخصيات التي وقعت لها الحادثة، وألا يكون بناء النص مشتتاً، بل وحدة عضوية لا انفصال فيها بين سردٍ أو حوارٍ أو وصفٍ، وهذه التقاليد موجودة كذلك عند أنطون تشيكوف ومتمثلة في قصصه (178) ولا ينسى الإيراني دور الكاتبة (كاترين مانسفيلد) فقد تتلمذت على يدي موباسان وتشيخوف وهذا يعني أنها تأثرت بهما، "ولكنها جددت في الوقت نفسه حيث جعلت لتحليل الشخصيات وللتصوير النفسي المكانة الأولى قبل أن تجعل للحادث الأهمية الأولى" (179)، وهذه هي جميعاً خصائص فن القصة كما أنضجها كُل من (موباسان وتشيكوف وكاترين مانسفليد) وغيرهم من الكتاب، وهذا مما لا شك فيه يشكل وعياً طيباً بتطور القصة القصيرة لدى كبار كُتَّابها، وبمتطلباتها الفنية.

كما ويتناول الإيراني القصص الجنسية وسبب إقبال الناس على شرائها، فيرى أن هذا الاتجاه الجنسي اتجاه خطيرٌ على أدبنا العربي؛ لأننا نحبذ دوماً الاتجاه الذي يعني بمعالجة مشاكل الحياة بجدية وواقعية، لا الهروب منها، كما يفعل الأدب الجنسي، فما أجمل أن يوفق الإنسان في كتاباته بين الأدب الجنسي، والأدب الجدي كما في قصة (كولدويل) (أرض الله الصغيرة) حيث قام هذا الكاتب بتغليف مشاكل الحياة الجدية بغلاف جنسي سطحي ولكن ما إنْ يقوم القارئ بقراءة القصة بتعمق يلمس جدية القصة من حيث معالجتها لمشاكل المجتمع" (180) ويضيف قائلاً " إن سبب إقبال الناس على شراء هذا النوع من القصص هو قلق الإنسان النفسي ومنها الخوف علي المستقبل ومن المستقبل، ومنها التقدم العلمي الهائل الذي أحرزته الإنسانية ومنها الاهتمام الكبير بعلم النفس ونفسية الإنسان " (181).

والواقع أن أزمة الجنس في القصة العربية الحديثة – على حد قول بعض النقاد – وليدة لنظريات في الفلسفة أو الحضارة ذلك أن الحركة الفكرية المعاصرة في بلدنا، لم تنبت بعد اتجاهات فلسفية أو حضارية يمكن لها أن تؤسس نظرة للجنس أو الحياة، فنحن ما نزال نرتبط بأوروبا وفلسفاتها وحضارتها بأكثر من وشيجة واتصال، ويجب على القصة أن ترتفع إلى مستوى مسؤولياتها فتنهض بعبء التعبير والتقييم والتوجيه لحياتنا الجديدة وأدبنا القصصي (182) لذا فقد آمن الإيراني بأن الكتابة عن الجنس ينبغي أن يكون لها هدف اجتماعي لا أن تكون هذه الكتابة وسيلة لإشباع الغرائز ومن هنا هاجم الإيراني "إحسان عبد القدوس ورفض أدبه" (183) بسبب من ابتذاله في تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة تصويراً مكشوفاً، حتى أصبح أدبه على حدّ تعبير بعض النقاد المعاصرين: " بانوراما هائلة للعلاقات بين الجنسية بين البشر، في لحظتها الميكانيكية ،وقشرتها الخارجية، وحسب " (184).

والإيراني كان يعني بالحياة ومشكلاتها لذلك لم يكن يقتحم الجنس على قصصه إقحاماً بغرض التسلية والترفيه. وإنما هو قضية محورية لها في ذهنه موقع محدد وجعل تجربته المادية الحية الأساس الذي ينهل منه مبتعداً عن عوالم التخيل. وهذه مهارة فنية، وطموح يسعى إليه الكاتب الحقيقي. والمعروف أن هناك مؤلفات أدبية كثيرة اتكأت على الجنس والخيال للاحتفاظ بانتباه القارئ، وهذا كولن ولسن يؤكد ذلك بقوله: "يمكن أن تستخدم قوة الحافز الجنسي كالبارود في الرصاصة لدفع الخيال إلى مدارك جديدة " (185).

وسبب رفض الإيراني للقصص الجنسية هو: " أنه من المؤسف أن بعض كُتّاب القصة يستهوون القراء بقصص جنسية تافهة وكم أولم يجد أبناؤنا هذه القصص المسمومة سهلة المنال في الأسواق لأنها من ناحية تدمر أخلاقهم ومن ناحية أخرى تعطيهم فكرة عن البناء القصصي الجيد" (186) وهذه دعوة من الإيراني للكُتّاب للاهتمام بقصصهم والتمحور حول قضاياهم لأننا بأمس الحاجة للأدب الجدي الذي يعالج مشاكل الحياة بجدية وواقعية ويجعلوا من الجنس قضية محورية لها في أذهانهم موقع محدد.

أما القضية الأخيرة التي يقف عليها الإيراني فهي التطور الذي طرأ على القصة والتطورات التي ينتظر حدوثها على القصة القصيرة في المستقبل حيث يرى أن " القصة من موباسان إلى تشيكوف إلى مانسفيلد قد تطورت بشكل واضح، فهي نامية ومتطورة وبناء على هذا أنتظر لها أن تتطور في المستقبل صحيح، أننا نعيش في العصر الذي يسمونه عصر السرعة والإنسان يقرأ في عصر السرعة القصة القصيرة فإنسان هذا العصر إنسان قلق أحياناً وقته منهوب فهو لا يملك من الفراغ الوقت الكبير الذي ينفقه في قراءة المطولات ..... هو يريد أن يقرأ شيئاً يخلق في نفسه المسرة وفي الوقت نفسه ينتهي بسرعة تماماً كما يفعل حين يمسك جريدته، ويريد من العناوين الكبيرة أن تحدثه عن كل شيء .... فإذن هذا الإنسان إنسان هذا العصر سيجد دائماً في القصة القصيرة ما يطلبه، ما يستطيع أن يستغني فيه عن المطولات الكبيرة من الروايات الكبيرة ذوات مئات الصفحات " (187).

والواقع إن هذا التطور الذي حصل للقصة القصيرة – كما رأى الإيراني – قد أثبتته القصة مع الأيام، فهي " لون أدبي يستعصي على الثبوت والاستقرار؛ وهي من أشد الفنون تغيراً وتطوراً، وأشكاله من أكثر الأشكال تعدداً وتكاثراً. وأساليبه تتنوع كلما اختلفت التجربة، وتغيرت زاوية التركيز عند كاتب دون آخر " (188)

ويضيف الإيراني قائلاً "إن التطور في القصة القصيرة قد تناول أحياناً الموضوع (المضمون) وأحياناً الشكل فهي متطورة شكلاً وموضوعاً وأنا بكل بساطة أقول ستزداد في التركيز ستكون مركزة أكثر، بدل أن تكون قصة قصيرة في عشرين صفحة ستقرأ قصة قصيرة في عشر أو سبع أو خمس صفحات "(189).

وما من شك في أن القصة القصيرة جداً – التي تحدث عنها الإيراني– بدأت تشكل ظاهرةً لها ملامحها وسماتها المميزة، واستطاعت أن تفرض نفسها على واقع الحركة الأدبية على المستويين العربي والعالمي، ويبدو أن إرهاصات هذه الظاهرة تعود إلى عقود سابقة، عندما حددت فرجينيا وولف موقفها من مستقبل القصة بأنه صائرٌ –لا محالة– إلى أن يصبح شعراً، كما سيدخل في النثر الكثير من خصائص الشعر، وتستند إلى واقع الشعر في القرن العشرين، الذي اتسم بالتراجع عن خدمة متطلبات القرن، ولا يفوتنا ذكر الأديبة الفرنسية (ناتالي ساروت) التي أصدرت

مجموعةً قصصيةً قصيرةً جداً عام 1938م بعنوان "انفعالات" لجأت فيها إلى التكثيف للتعبير عن أحاسيس عفوية لصيقة بالأشياء اليومية المألوفة.(190)

ويقف الدارسون على جملة من العوامل التي أسهمت في ظهور هذا الفن، ولعل أهمها "هو رغبة الصحافة في توفير كتابات قصصية قصيرة مكثفة ولكن ولأن كانت الصحافة هي المنبت الأول لهذا الفن إلا أنه لا يمكن أن يعد ظاهرةً صحفية بل هو حاجة حضارية تقتضيها سرعة الإنجاز وضرورة الإيجاز" (191)، ويضاف إلى هذه العوامل " التأثر بتجربة ناتالي ساروت في تصوير اللحظة المكثفة والواعية، وكذلك دور الترجمات للقصص الغربية القصيرة جداً، وإلحاح المتطلبات اليومية التي لا تتسع لترف القرائي و الاستطراد الوصفي، ويذكر أيضاً الأثر الذي تركه البناء الشعري القصصي على لغة القصة القصيرة وبنائها، فمن الدارسين من يرى أن القصة التجريبية ذهبت إلى حدود اللاعودة، نتيجة اختلاطها بالقصيدة وتغييبها للحدث من أجل الظفر بجوهره لا بشكله "(192) .

وهكذا، فإن رؤية الإيراني لمستقبل القصة القصيرة رؤية واسعة الآفاق والتطلعات لشكل القصة القصيرة ومضمونها، ولعل من المفيد القول في أسباب هذا التطور ما اضطلعت به الدراسات النقدية الحديثة من اهتمام بالقارئ ودوره في عملية التلقي، فتأتي القصة القصيرة لتترجم ذلك فتنبذ الكسل المعرفي عند القارئ، ويندفع إلى مزيدٍ من القراءة والاهتمام والمتابعة.

10.2 موقف الإيراني من الإنتاج القصصي للكُتّاب الغربيين:

يتوقف الإيراني في هذه المقالة على قصة "أربع وعشرون ساعة من حياة امرأة "S للكاتب النمساوي (ستيفان زفايغ)، كأنموذج للكتابة الغربية المتميزة المتطورة، وتحكي هذه القصة " قصة رجل قامر بحياته كلها على موائد "مونت كارلو" وامرأة أرملة قامرت بجسدها مع ذلك الرجل ......، وما يريد زفايغ هو أنْ يقوله إنَّ الضياع النفسي صورة جزئية للضياع الاجتماعي الذي يعانيه البشر" (193) والقصة قائمة على تصوير نفسية المقامر وما يطرأ عليه من تطورات في الحس والشعور والعوامل السيكولوجية المختلفة، وهو وراء مائدة الميسر، وما أثار إعجاب

الإيراني بهذه القصة هو أن المؤلف لم يسر على المألوف من الوصف والتصوير، حيث لم يصف المقامر، ولم يحلل نفسيته من خلال حركاته وسكونه، ومن خلال تصرفاته وعلاقته بالناس حوله، ولم يصوره على ضوء الحوادث التي تقع له، والأزمات المختلفة التي تلون حياته وتؤثر في أخلاقه وسلوكه، ولكنه التزم طريقة جديدة، ووسيلة خاصة، وراح يدرس المقامر ويحلل شخصيته وأخلاقه وطباعه بموجبها يقول الإيراني : "لقد عمد إلى يدي المقامر من شتى الاحساسات والانفعالات، ويلاحظ ما يتغشى أفقه النفسي من ظلال وغيوم، أو تجهم واربداد أو ثورة وسكون" (194).

أي أن الإيراني التفت إلى الأثر الذي يحدثه اللجوء إلى ما يدعى (Synecdoche) بالإنجليزية، وهو الاكتفاء بالجزء (الأيدي) للدلالة على الكل (الإنسان)، "وهو تكنيك يشبه الاكتفاء (بالتلميح بدلاً من التصريح) ويشبه اللجوء إلى الـ(Metonymy) أو التحدث عن شيء غير الشيء الذي هو في الواقع مدار اهتمامنا للإيحاء بما نقصد دون أن نقوله صراحة "(195)، والواقع أن هذا التحليل النفسي يتواءم مع غيره من النظريات النقدية بل هو يضيء كثيراً منها خاصة وأنه يتعامل ويهتم " بدراسة الذات أو الشخصية، كما أنه يتبع كافة خيوط العمل الأدبي إلى وعي ولا وعي الذات :- ظروفها النفسية وسيرتها الذاتية وتاريخ نموها، ويصبح العمل تعبيراً عن رغبة ما ومحاولة إشباعها سواء كانت الرغبة ناتجة عن علاقة المرء بذاته أو بالبيئة أو العالم من حوله " (196).

وإذا علمنا نحن أن هذه القصة من القصص الجنسية _ العلاقة بين المقامر والأرملة_ فإن هذا يعلل سبب لجوء المؤلف إلى هذه الطريقة الجديدة في الكتابة، وأرى أن ما قصده الإيراني من استخدام المؤلف لطريقة الأيدي هو استخدامه للرمز لتمثيل أو عرض المكبوت " وغالباً ما يكون موضوعاً جنسياً، من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به" (197) .

لقد قصد الإيراني من إيراد هذا النموذج من الكتابة القصصية الغربية أن يقول :- "واقرأ من ثم ما نكتبه نحن من قصص وما نزعمه من قدرة على وصف الشخوص وتحليل النفسيات، وقل إننا ما نزال – في ميدان هذا الفن الرفيع – صغاراً

نتعثر، ونفتقر إلى الكثير من التواضع لنتبين أننا بعيدون جداً عن أسباب الكمال فيه ..... أو نحن قريبون جداً من أسباب التهويش فيه " (198) ويبدو أن الإيراني في إعجابه بهذه الطريقة الجديدة في الكتابة القصصية والمبنية على التحليل النفسي إنما أراد أن يطور الكتّاب العرب كتاباتهم القصصية وأن يحرصوا على أساليبهم وطرائقهم بما يضاهي روائع الأمم الأخرى ونتاجاتها، لذا يبدو أنه سيء الظن جداً في إنتاجنا القصصي يقول: "ولقد أحب أن يعلم قرائي أني لست حسن الظن جداً في إنتاجنا القصصي، ولا أزال أعتقد أن الأدب العربي الحديث لم يقدم نماذج قصصية مختارة تضاهي الآثار العالمية المعروفة، وسيمضي وقت طويل قبل أن يكون لنا مثل هذه النماذج، وأنا -في هذا- أقيس ما قرأته من نماذج أدبنا القصصي على ما قرأته من وروائع الأمم الأخرى، فأجد البون شاسعاً والمدى بعيداً " (199).

والواقع أن رأيه هذا لا يبعد عن الصواب، خاصة إذا علمنا أن رأيه هذا يشكل بذرة لكُتّاب جاؤوا بعده، وتأثروا بفرضيات إنتاج النص واستقباله وتغير مفاهيم اللغة وأهميتها، وأساليب تقديم الشخصية وعرضها، "ولئن ركز التحليل النفسي في النقد والأدب على المؤلف فإن التطورات الحديثة أشارت إلى أهمية القارئ /الناقد/ المحلل النفسية، وتأثر بما يقوم بتحليله، وكذلك تأثيره على هذه المادة. فعملية التحليل (النفسي منها والأدبي) ليست عملية بريئة محايدة، وإنما هناك تفاعل نشط متبادل بين المؤلف والنص والقارئ ولعل نظرية الاستقبال واستجابة القارئ والنظريات النقدية التي تركز على القضايا النفسية هي نظريات برزت نتيجة لعلم النفس والتحليل النفسي "(200).

لذا فقد تنبه الكُتّاب إلى أساليبهم وعملوا على تطويرها مع مرور الزمن لأن كتّابنا بعد أن "كانوا تلاميذ الأوروبيين "(201) أصبحوا أصحاب ثقافات جيدة فهم من ذوي الاطلاع الجيد على تراث العربية من مختلف عصورها، يضاف إلى ذلك اطلاع جيد مماثل على آداب الغرب، وهذا ما نلمسه حقيقة في نتاجاتهم الأدبية المتطورة حتى وقتنا الحاضر.

11.2 موقف الإيراني من التجريب/ اللامعقول:

حاول الإيراني أن يقلع عن كتابة القصة، بعد أن كتب نحواً من مئة وخمسين من القصص القصار التي حملت إليه الشهرة في العالم العربي. وسبب ذلك فيما يعتقده الإيراني أن كتابة القصة القصيرة، تحتاج إلى جهد كبير ومعرفة واسعة بأصولها وتقاليدها، إضافةً إلى ثقافة جيدةٍ في علوم النفس وإطلاع عميقٍ على روائع ما كتبه الكُتَّاب من قصص، فضلاً عن الاستعداد الجيد والتَّجَارِب الواسعة والقدرة على الملاحظة القوية، واختزان ما تراه العيون، وما يتأثر به الحس أو الوجدان من صور ومشاهد وتعابير تنطق بها ملامح الوجوه وتصرفات الخلق وسلوكهم وغيرها.

وهو كاتب- كما نعلم- تلقى بحكم نشأته، ثقافة تراثية معمقة أخذت تجلياتها في طاقات تعبيرية هائلة وأداء لغوي رفيع قلما نجده عند أبناء جيله من الأدباء ممن لم يتخصص بعلوم العربية كما أتاحت له ظروف الدراسة في الخارج، وبعدها ظروف العمل والوظيفة أن ينهل من معين الثقافة الغربية والفكر العالمي بعامة، وفتح له إتقانه للغتين الفرنسية والإنجليزية مجالات واسعة للإطلاع على الآداب العالمية وقراءة كنوزها ولا سيما في حقل الفن القصصي.

لذا فقد اطلع الإيراني على القصص العالمي وتعرف إلى طرائق الكتاب القصصين واتجاهاتهم الجديدة في كتابة القصة، ومن هذه الاتجاهات الحديثة التي اطلع عليها (اللامعقول) وقد كتب الإيراني عن هذا الاتجاه العديد من المقالات النقدية وهو في هذه المقالة يورد تعليقاً على قراءته لقصص (يوجين يونسكو) المتأخرة، واستخدامه لتعبير تحطيم قواعد البناء القصصي يقول : " كنت أعلم أن "البناء" وفق أصول وقواعد دقيقة محكمة، هو ركن كبير من أركان العمل القصصي والمسرحي، ولكن هذا "البناء" لم يعُدْ ذا موضوع، في هذه الأيام، ثم قس على هذا أشياء كثيرة أُخرى زعزعت القيم جميعاً في دنيا القصة والمسرح، حتى لم تعُدْ القصة قصة ولا التمثيلية تمثيلية" (202) ولعلها أول مرة يشير فيها الإيراني إلى هذا التعبير ويستخدمه مما يدل على فهمه لهذا المجرى أو التيار الجديد في الفن القصصي، فقد كتب (يونسكو) في (اللامعقول)، كمسرحية (السائر في الهواء) لكي ينجو من كتابة التقارير حول حادثٍ من الحوادث التي تشبه تقارير المحققين ورجال

الشرطة وهذا ما رآه الإيراني فقد أحب أن يتخلص من كتابة التقارير فكتب قصصاً ليست من (اللامعقول) وليست من (المعروف)؛ ليوفق بين آلية ورتابة كتابة القصة وبنائها الكلاسيكي وبين جديد وتجديد لا بد منهما وكانت بداية هذه الكتابة مع قصة (قطار منتصف الليل) في مجموعته (ما أقل الثمن!) ثم بعدد آخر من القصص كـ (قيود) في مجموعة (متى ينتهي الليل؟) وقصص أُخرى كقصة (خيط الحرير) و (مدام بلاشن)و (آن للشمس أن تطلع في منتصف الليل) و (أصابع في الظلام) وهكذا بقراءته ليونسكو تابع كتابة القصة بسمة جديدة.

لقد أورد الإيراني ما جاء في مقالته بصيغة السؤال الحذر، وليس التبني الصريح لفكرة تحطيم البناء، "وجعلت جُهدي بعد هذا أن أعلم الأسباب التي أدتّ به إلى تحطيم البناء القصصي، وإلى الخروج عن القواعد والأصول إلى هذا الجديد الذي يحيرك، ويبلل أفكارك، ويدخلك دنيا اللامعقول " (203) فهذا الذي يكشف عنه الإيراني هنا جديد عليه وعلى القصة في الأُردن وفلسطين حتى ذلك الزمن وربما لم يتسع الزمن للإيراني ليوطن نفسه على هذا الجديد أو يقدم ما هو قريب (204)، لكن حسبه هذه النظرة الواعية التي تدل دلالة واضحة على مقدار متابعته للجديد، ومناقشته للتغير في أشكال الفن فمقالته أقرب إلى محاولة الفهم والتساؤل، ولا تحمل مناهضة للقصة الجديدة التي تخرج على الشكل الراسخ الذي استخدمه الإيراني نفسه، وحافظ عليه، وقد قُيِّض للقصة القصيرة في الأجيال اللاحقة للإيراني من يتبنى هذا النمط الجديد فيصبح تحطيم البناء القصصي سمة حداثية لنمط جديد لا يؤمن بالقواعد والحدود المرسومة.

يقول الإيراني "إنني ما أزال إلى اليوم أحاول التجديد في كتابة القصة، غير أنني أكره أن أحاكي وأقلد لأسباب كثيرة .... وعندما أحاول التجديد لا أستطيع إلا أن أتمسك ببعض المبادئ الأساسية: القصة هي قصة دائماً، يجب أن تقول شيئاً وتروي شيئاً.... ثم إن هناك أُصولاً وقواعد وفي طليعتها أصول البناء القصصي، وأنا لا أحب أن أتجاوز هذه الأصول والقواعد ومن ثم يتسع المجال للتجديد شكلاً مضموناً" (205)، ومن هنا هاجم الإيراني بعنف تطرف القصة في بناء الشكل حتى أصبحت القصة (لاقصة) بسبب تحطيمها للبناء التقليدي فهو يقول: "ربما كانت

اللاقصة كالرسم الذي هو (لا رسم) من خرابيش الألوان على قطعة من خيش .....، يوم تقلبنا تجربة اللامعقول على مضض لم نكن ندري أن الغيب يخبئ لنا (اللاقصة) أو هذا الذي تقرأه فلا تعرف له أولاً من آخر أو رأساً من ذنب حتى الترابط البسيط مفقود في هاتيك الأشياء التي يسمونها قصصاً ..... ثم ما الداعي إلى إلصاقها بالقصص؟ يمكن أن تسمع خطرات، أو خواطر، أو صوراً متفرقة، أو إذا شئت أحاسيس ومشاعر، أو أوهاماً ورؤى ... إلا القصة فهي لا تمت إليها بسبب" (206).

فتجربة اللامعقول تجربة لا تعتمد على اللغة ولا على المألوف من تركيب الألفاظ والعبارات ولا حتى على الحوار ولا تعرض مشكلة وحلها وإنما تعرض مواقف وتخرج على الحدود والقواعد المعروفة (207) والإيراني بهذا المعنى يؤمن أن ثمة شكلاً محدداً للقصة ينبغي السير عليه مهما تنوعت التفاصيل والأنماط ومهما كثرت محاولات التجديد، وهذا الشكل ليس إطاراً خارجياً، بل هو تنظيم وتنسيق وصياغة لعناصر القصة وجزء من وجودها الحي نفسه وبغير هذا الشكل لا يمكن للقصة أن تتحقق. فتَجْرِبة اللامعقول تَجْرِبة لا تلائمنا بسبب من اختلاف ظروفنا الحضارية عن الظروف الحضارية للغرب.

12.2 موقف الإيراني من الإسهاب والإطالة في التفاصيل والوصف:

تشتمل هذه المقالة النقدية على مقارنة بارعة بين رواية طه حسين "دعاء الكروان" ورواية أندريه موروا "محيط الأسرة"، ويبدأ الإيراني مقالته بإبداء إعجابه بقدرة طه حسين على تصوير جانبٍ من جوانب حياة الريف المصري، والعادات والتقاليد المصرية، في ذلك الريف، ويشهد الإيراني لطه حسين بقدرته البارعة على تصوير ذلك الريف، ووصف الكروان هذا الطائر الذي يعرفه المصريون في ريفهم، ويسكنون إلى صوته العذب، وتتصل نفوسهم بتغريده هذا الاتصال الذي عرف طه حسين كيف يستغله في قصته فيصل ما بينه وبين شخوص هذه القصة ويجعل قلوب هؤلاء الشخوص تهوى إليه حباً له وأُنساً به في ساعات الأمل واليأس.

وبالرغم من هذا الإعجاب، فقد عبر الإيراني عن ضيقه " بهذا الكلام الكثير الممل الذي لا يشق على طه حسين أن يمطه ويفهقه ويضخم به كتابه على غير

طائل، إلا أن يسئم قارئه ويلقي في روعه أنه يقصد إلى أن يكون منشئاً بليغ الإنشاء، متحدثاً بارع الحديث ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يرضي قارئه ولا أن يقنعه بأنه كاتب قصة بحق" (208).

والواضح أن الإيراني يعلن تبرمه وضجره من إطالة طه حسين في وصف الحياة الريفية في مصر، ووصف العادات والتقاليد والأماكن بدقة " لأن الوصف أُسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسيّ ويقدمها للعين " (209)، فقد أنكر الإيراني أسلوب طه حسين حين لجأ إلى الإطالة في الوصف حتى يعلم القارئ أنه منشئ ومتحدث وكاتب قصة بحق، ولا يخفى على القارئ أن كلام الإيراني لا يكاد يخرج عن الصواب وذلك "لأن الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض حتماً مع الوصف، والوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف وإن كل عمل سردي يحتوي صوراً من الحركات والأحداث وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق، كما أن كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء والشخصيات، وهي التي تمثّل الوصف، والفرق واضح بين السرد والوصف، فالوصف غايته رسم الأشياء في وجودها الحيزي بعيداً عن كل حادثة، وحتى كل دلالة زمنية على عكس السرد (210).

يبدو لي أن هذه الإطالة التي تحدث الإيراني، لا تنطبق تماماً على رواية طه حسين إذا علمنا أن روايته هذه تقع في (160) صفحة من الحجم المتوسط، ونجد أن للرواية " جزءين متميزين أولهما عامر بالحركة القوية الدّافقة، تغلب عليها طبيعة المأساة وتخضب حوادثه الدماء ويزدحم بالشخصيات القوية المتميزة القسمات ذات الطبيعة اللصوصية والإجرامية أحياناً وهذا الجزء ينتهي بمقتل هنادي، وفرار آمنة ذلك الفرار الخائف المذعور، أما الجزء الثاني فأقل من سابقه حركةً وتشويقاً وأوفر حظاً من التأمل والتفكير النفسي، ولا غرو فموضوعه مغاير تماماً لموضوع الجزء الأول إنه يتناول قصة فتاة تسعى للتحرر بقوة العقل، وصلابة الإرادة، وفضل الخطة الواعية المرسومة، وهذا موضوع قليل الحوادث بطبعه وتهمنا فيه الحقائق النفسية أكثر مما تهمنا الوقائع المادية" (211) فأية إطالة تلك التي يتحدث عنها الإيراني والتي أحالت الرواية -كما يقول- إلى كلامٍ نثري ممل كثير ضخّم روايته

2-13 رأي الإيراني في قضية "طغيان المؤلف على شخصياته وفرض أيديولوجيته على القارئ " " رواية دُعاء الكروان أنموذجاً ":

تحدث الإيراني في مقالته النقدية السابقة عن الإسهاب والإطالة في التفاصيل والوصف، وذلك بمقارنته بين طه حسين وأندريه موروا، ويتوقف الإيراني مرة أخرى على المقارنة بين هاتين الروايتين ويتحدث عن رأيه في طغيان المؤلف على شخصياته وتدخله في سياق القصة وفرض أيديولوجيته على القارئ، وهذا ما لمسه في رواية دعاء الكروان لطه حسين، حيث يرى: "أن كاتب القصة لا ينبغي له أن يفاجأ القارئ من حين إلى آخر بما يدل على وجوده -كما فعل طه حسين- فهو إذا وصف يكاد يقول للقارئ أنا الذي أصف، وإذا حلل نفسيات شخوصه كان عمله أقرب إلى البحوث أو الدراسات الشخصية، التي طابع صاحبها وإذا أراد أن يعطي العبرة أو العظة من وراء عمل من الأعمال أو حادث من حوادث القصة، كان كأنه يعتلي منبراً يخطب من ذروته، ويعظ الناس ويبين لهم ما يجب أن يفعلوه وما لا يجب وإذا أدار الحوار أحسّ القارئ أن المؤلف هو الذي يتكلم ويتحدث لا شخوصه فكأنه بذلك يعبرعن ذات نفسه وليس شخوصه هم الذين يفضون بمكنون نفوسهم وخواطرهم وأفكارهم" (215) ويتابع قوله: "إن القارئ لقصة (موروا) لا يكاد يتبين للكاتب أثراً أو وجوداً أو شيئاً من الأشياء يدل عليه وينم على وجوده وراء السرد القصصي، في أثناء الوصف والتحليل والحوار، وهذا سر كبير من أسرار الأداء القصصي " (216).

وأتفق مع الإيراني في هذا الرأي فرواية دُعاء الكروان تعاني من طغيان المؤلف على شخصياته، وتحجر أسلوبه في طابع خاص، وجعل الأشخاص ينطقون بلغة فوق مستواهم بكثير، حيث كانت اللغة التي تحدث بها طه حسين، لا شخصياته" (217).

كما وأرى أن هذا الرأي للإيراني رأي متطور سبق المرحلة التي عاش فيها، بحيث شكّل هذا الرأي بذرة لنقاد جاؤوا بعده وطوروا هذا الرأي، يقول رولان بارت: "إن انسحاب المؤلف ليس مجرد حدث تاريخي أو فعل تولّد عن الكتابة: إنه يغير النص الحديث رأساً على عقب، أو أن النص يوضع ويقرأ بحيث يغيب فيه

المؤلف على جميع المستويات ......، وأن نسبة النص إلى مؤلف وتدخله فيه معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة، لذا لم تُعدْ الكتابة عملية تسجيل وتمثيل ورسم كما كان يزعم اتباع المذهب الكلاسيكي وإنما ما يطلق عليه اللسانيون الإنجاز وهو صيغة لفظية نادرة لأننا أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أنْ تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها : فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"(218).

أجل، إن تدخل المؤلف في القصة يسيء إلى سياق القصة، وينبه القارئ أنه يقرأ شيئاً مصطنعاً. كأن المؤلف يديره أو يسرده من وراء ستار، ويحس القارئ كذلك في النهاية أن الآراء والأفكار التي أفضى بها الشخوص ليست هي آراءهم وأفكارهم، وإنما هي آراء الكاتب وأفكاره وخطراته الخاصة، حرص على إبدائها ووضعها على ألسنة شخوصه في أسلوبٍ مباشرةٍ صريحٍ يحمل طابعه هو ومزاجه هو واتجاهه هو، مما ينبغي أن يكون الكاتب قد أخذ شخوصه من صميم الحياة .

ويبدو أن ناقدنا الإيراني في مقالته هذه أراد أن يوجه دعوة إلى كتاب القصة العرب، وهي أن تكون القصة "قصة شخصية يعني أنها بناء موضوعي خارج الكاتب، مستقلاً عنه تمام الاستقلال" (219)، واهتمامها بالشخصيات، واستقلالية الكاتب أو المؤلف وعدم تدخله في الأثر القصصي، لذا فهو يرى أن العمل القصصي الناجح لا بُدَّ أن يرتكز على دعائم أساسية تضمن له النجاح والتطور؛ إذ إننا نرى الكاتب خارج قصته لا يتدخل في عمله، ولا في شخصياته، ولا في فرض آرائه على الشخصيات، وهكذا تغيب ذات الكاتب أو المؤلف تماماً لصالح الحضور الطاغي للنموذج الإنسان والقارئ معاً.

ولذلك يبتعد الإيراني القاص عن التدخل في شخصياته –بحيث يبدو ملتزماً بما يورده في مقالاته– وعن وضع حديث أو حوار، أو أفكار مما لا يناسبها، وبدا واعياً لأهمية مجانبة الكاتب لفرض آرائه على شخصياته، إذ إن قيمة القصة تعتمد على تماسك منطقها الداخلي، وكل ما في جوها القصصي ينبغي أن يكون مستمداً من عالم الشخصية منسجماً وإياها إلى أبعد حدّ.

ومع أن الإيراني قرر هذا الرأي في السنة التي أصدر فيها مجموعته "مع الناس 1955م" وهي فترة مبكرة بالنسبة له – إلا أن سيره على هدى هذا الرأي لم يكن سيراً صحيحاً، لتجاوزه إياه، ولعدم تمسكه بحرفية ما جاء فيه – ولعله جابه صعوبات تقنية في تطبيقه .

وبقي أن نقول إن نقادنا المعاصرين قد دعوا "إلى ضرورة اختفاء المؤلف وراء أحداث قصته وغيابه تماماً عنها، أو بعبارة أخرى استحضار هذه الأحداث في خيال القارئ وفي تصوره كما لو كان شاهداً لها أو حاضراً وقوعها، ودون أنْ يحسنَّ أي إملاء صادر له من خارج الأحداث التي تتضمنها القصة وبغير تدخل في مسارها "(220) فكاتب القصة يرسم حدثاً لا يشارك فيه، ومن العيب أن يتدخل في سياقه بالشرح أو التعليل مستقلاً في ذلك الحوار والحديث النفسي، فإذا أراد أن يتدخل: "فينبغي أن يكون تدخله مستوراً، وفي أضيق الحدود: كأن يقصد في تدخله إلى الغوص في أعماق شخصيته، أو الكشف عن الوعي الباطني لبطلٍ من أبطاله في إجمال يملأ به فجوة يريد الكاتب أن يمر بها دون تفصيل " (221) .

14.2 موقف النقد في أوروبا من القصص الأمريكي:

الأدب الأمريكي متهم، ويقف النقد الأوروبي في رأس القائمة التي تضم متهميه، حيث يرى النقاد الأوروبيون أن القصص الأمريكي خفيف وغير عميق، وهو في هذا كله أشبه ما يكون بالتحقيقات الصحفية أو "الريبورتاجات" وبالتالي فهو مكتوب بلغتها والمعروف أن هذه اللغة أقرب إلى الركاكة منها إلى القوة والجزالة وروعة الأداء البياني الجميل، ويشوب القصص ما يشوب التحقيق الصحفي من سرعة الأحكام وضعف التصوير والتحليل والنظرة السريعة إلى الأشياء والمشكلات الاجتماعية وغير الاجتماعية، وعدم إتقان البناء القصصي فتظل الشخوص ناقصة وغير مستوفاة لملامحها.

وعلى الجملة فإن القصص الأمريكي في رأي النقد الأوروبي ضعيف ركيك وبناؤه بناء منهار لا يقوى على النهوض أمام التراث الأوروبي ولا يكاد يدانيه في شيءٍ من المقومات ولا يشبهه في سمة من سمات القوة، والإتقان والجودة، ولا يكاد

يقدم نماذج إنسانية باقية خالدة ،فقصص الأمريكيين ليست سوى تزويق منمق لموضوعات هزيلة أو استعارات رمزية من الشعر والنقد (222).

يقف الإيراني على هذا الرأي محللاً وناقداً لوجهة النظر الأوروبية هذه، ونراه لا يقف موقف المدافع عن الأدب الأمريكي وعن الأدب القصصي بشكلٍ خاص، بل يرى أن شيئاً كثيراً من القصص الأميركي ضعيف وركيك وغير مستوفٍ جميع الشروط المطلوبة في الأثر الفني الجديد بهذا الاسم وكثير من هذا القصص أقرب ما يكون إلى التحقيقات الصحفية بالفعل، ولكن حكمنا لا يمكن أن يكون مطلقاً، ولا يصح أن يشتمل كل أثر قصصي دون استثناء وما يتّهم به القصص الأميركي يمكن أن يوجه إلى القصص الأوروبي في فرنسا وإنكلترا على وجه التخصيص فليس القصص كله في هذين البلدين من الطراز الرفيع" (223)، كما ويؤكد الإيراني أن الآثار الفنية الممتازة في القصص الفرنسي أو الإنجليزي قليلة جداً، "كأعمال الدوس هكسلي القصصي الإنجليزي " (224) وبلزاك وأندريه جيد الكاتبان الفرنسيان" بالإضافة إلى "جان بول سارتر ورومان رولان وتشارلز مورغان وكاترين مانسفيلد".

ويشير الإيراني إلى أن الفرنسيين والإنجليز في قراءتهم لقصصهم يتهافتون على قراءة الأدب أو القصص الرخيص الهين الذي كتب للتسلية أو لإزجاء أوقات الفراغ ولا يلتفتون إلى النماذج الفنية الراقية التي تعبر عن الفن الأصيل والفكرة الاجتماعية القيمة.

والإيراني إنما أورد هذا الكلام ليقول لنا إنَّ الفن القصص الأميركي يشبه القصص الإنجليزي والفرنسي فالقصص في هذه الآداب لا تخلو من الضعف والركاكة، ولكن مع ذلك فيها نماذج مشرقة، ولكنها قليلة؛ لأنَّ عامة الناس لا يقرأون أولا يطالبون لقراءتهم غير الألوان القصصية الهينة الرخيصة التي لا تكلفهم حيث يقرأونها جهداً أو كد خاطرٍ أو إعمال ذهن.

وكان جديراً بالنقاد الأوروبيين أن يلتفتوا إلى المتاع الفني الخالص الذي وضعه (تيودور درايزر، ولويس برومفلد، وسنكا لويس، وادجار ألان بو، وار نست همنغواي، ووليم فوكنز) قبل أن يصدروا أحكاما مطلقة تسيء إلى القصص

الأميركي خاصة إذا علمنا "أن هؤلاء من ذوي الموهبة الخالصة والملكة الحقيقة في الأسلوب ولديهم التدريب الكافي وقوة الملاحظة والإدراك للضرورات الشكلية في مبنى القصة. وقد أنتجوا قصصاً ممتعة ويبدو أن دلائل العظمة في القصة الأميركية إنما جاءت من الفترة ما بين عامي 1925م و 1940 ومن مؤلفات همنغواي، وفتزجرالد" (225) فقد استطاع كل منهم أن ينتج مؤلفات لها ميزتها وقيمتها "ولم تبلغ أي قصة من النجاح ما بلغته "الشمس أيضاً تطلع" والصوت والغضب" و "جاتسبي العظيم"، ولا شك في أن هذه المؤلفات وغيرها الكثير مثّل لكتّاب القصة في المستقبل القريب يقتفونه" (226).

ونحن بدورنا لا نستطيع أن ننكر دور (ادجار آلان بو) (Poe) (1809 – 1949م) في سعيه الدؤوب من أجل تخليص القصة القصيرة من طابعها الشعبي والحكائي وإخضاع ما فيها من الحوادث للفكرة، وجعلها تصويراً للحياة النفسية الداخلية، وهو أول من كتب مقالة وضح فيها شيئاً من قواعد القصة القصيرة، ولا ننسى أن الإيراني قد انصرف باهتمام كبير إلى قراءة آثار الأدباء الأمريكيين كـ (لويس برومفلد) الذي وجد في قراءة قصصه الحرص على الأداء الفني الناضج، واستيفاء شروط الخلق القصصي، وقد توسع في الحديث عن الأدب الأمريكي في (مجلة الطريق) (227)، وكما ورأى الإيراني أن القصص الأمريكي المترجم إلى اللغة العربية دون الوسط في قيمته الفنية، ويرجع سبب ذلك إلى حرص المترجمين على إثبات صحة ما يذهب إليه النقاد في فرنسا وإنكلترا من ضعف هذا القصص وسطحيته وتفاهة قيمته الفنية، ونحن لا نتفق مع الإيراني في وجهة نظره لأن السبب ربما يُعزى إلى أن المنطقة العربية تخلو من المترجمين المؤلفين –كما هي الحال في الدول الغربية– المطلعين على الشوامخ العالمية للأدب القصصي ولناقدنا الإيراني دورٌ كبير في مجال الترجمة وهذا ما يتجلى في كتابه (ملامح من الغرب) .

لكننا لا بد أن نشير أخيراً إلى أن الإيراني أورد مقالة صحفية عن "فيدور دوستويفسكي" (228)، يشيد منها بهذا المبدع، وتأثر الأدباء العرب به –وعلى رأسهم الإيراني– ويخلص فيها إلى القول بإن روسيا تستطيع أن تتحدى أمريكا والعالم أجمع بأدبها العالمي وأدبائها العالميين بينما تعجز أمريكا وغيرها أن تقدم للعالم أدبياً

واحداً تتعاظم به، وهذا كما نرى فيه تناقض بين رأي الإيراني في هذه المقالة بخصوص الأدب الأمريكي وبين رأيه في مقالته عن (دوستويفسكي) .

الفصل الثالث

الإيراني ونقد الشِّعر

لقد وعى الإيراني مبكراً ضرورة العناية بآداب الشعوب الأُخرى وثقافاتهـا، والاهتمام بأغراض الأعمال الأدبية والفكرية ومضامينها التي تحتوي عليها، لذا فإنه لم يقصر نفسه على قراءة أدب معين لأمه بعينها؛ لأنه كان يرى أن الآداب والفنون تراث إنساني مشاع، وهي نظرة تشير إلى إيمانه العميق بـأن الثقافـة هـي ملـك جماعي، ونتاج جماعي لأجيال عديدة وليست حكراً على فئة أو جماعة دون غيرها، وقد عوّد نفسه على العبِّ من ينابيع الحضارات المختلفة، ومن روائع مفكري هـذا العالم وآدابه، من شتى الأمم والشعوب فكانت له معينـاً لا ينضـب فـي مسـيرته الإبداعية، وتصانيفه المتنوعة، وترجماته العديدة، وقـد تركـت قراءتـه المتعـددة ومشاهداته المختلفة أثراً كبيراً في روحه وعقله، وتضـافرت فـي إغنـاء آرائـه، وغزارة إنتاجه، وتنوع اهتماماته، يقول الإيراني في هذا الشأن: " غير أني لا أخفي على القارئ الصديق حقيقة لا بُدَّ من ذكرها، وهي أني في شبابي، كان منهجي فـي القراءة مختلفاً تماماً، فقد أخذت نفسي بالشدة والحزم، بحيث قرأت روائع الأدب في العالم، مرتبة متساوقة وفق عصورها ومدارسها أو مذاهبها، واسترشدت في ذلك بما كتبه مؤرخو الأدب ومشاهير نقاده" (229).

وهو يعتقد أنه بدون ذخيرة كافية من هذا النوع، يستحيل أن يكـون الإنسـان أديبـاً وكاتباً، خاصة في أيامنا هذه، بسبب اتساع الآفاق الثقافية والتقـارب بـين ثقافـات الشعوب الراقية.

وشهد له محمود السمرة بسعة الاطلاع علـى الثقافـة العربيـة والغربيـة، ومتابعته اليقظة للمؤلفات الحديثة، إذ يقول: "وأشهد أنني ما جلست يوماً إلـى أبـي روشن إلا استفدت منه جديداً، فعنده خبر آخر ما صدر من كتب الفن والفكر والشعر في باريس، وما يمثل على مسارحها، ونتحدث في أحداث ما قرأنا من كتـب النثـر والشعر، وما نحب أن نقرأ، ويستغرقنا الحديث طويلاً، هذا ما كان يحدث فـي كـل مرة" (230).

وهذا الإطلاع جعله محباً للأدب متعلقاً به، فكان الإيراني يحب الشعر العربي حباً جماً، وعن طريق الشعر أخذ يحب النثر، ومن شعراء العربية القدامى الأثيرين لديه: امرؤ القيس، زهير بن أبي سلمى، عنترة بن شداد العبسي، الخنساء، حسان بن ثابت، جميل بن معمر، عمر بن أبي ربيعة، أبو نواس، أبو تمام، المتنبي، أبو فراس الحمداني، ابن زيدون، ومن الشعراء المحدثين: حافظ إبراهيم، أحمد شوقي، جميل الزهاوي، بشارة الخوري، محمود سامي البارودي، معروف الرصافي، خليل مطران، إيليا أبو ماضي، إبراهيم طوقان، مصطفى وهبي التل، هذا إلى جانب اطلاعه وقراءته لبعض الشعر الفرنسي والإنجليزي، وساعده في ذلك إتقانه للغتين الفرنسية والإنجليزية، وترجمته لشعر بعض الشعراء.

أما عن محاولات الإيراني في الشعر فيذكر (زهدي السقا)أن للإيراني محاولات كانت بدايتها 1935م، وقد نشر بعض هذه المحاولات في مجلة الفجر (231) وهذا يعني أن الإيراني حاول أن يكتب الشعر إلى جانب القصة، ويبدو أنه لم يفلح فيه فتركه، واقتصر على قراءة روائع الشعر العربي والعالمي، والوقوف على خصائصه الفنية والموضوعية، بالإضافة إلى مراقبته وبشكلٍ نقدي واعٍ تطورات الأدب العربي، ومراحله وتياراته التجديدية، لذا لم تقتصر كتابات الإيراني النقدية على النقد النظري، والنقد القصصي وإنما كتب قدراً طيباً في نقد الشعر، وبعض هذه الكتابة تعكس الإطلاع الواسع للإيراني على الشعر العربي والشعر العالمي، وبعضها تعكس هاجس المقارنة الحضارية بين الشرق والغرب، وبعضها الآخر يشكل دراسات نقدية تطبيقية في مقالاته الصحيفة، وسوف نتوقف على هذه الأعمال بالدراسة والتحليل والنقد، لنرى ماذا كتب الإيراني عنها؟ وما هذه القضايا النقدية التي تتعلق بنقد الشعر والتي عالجها؟ مع محاكمة ما يمر بنا من قضايا على ضوء المعارف النقدية.

1.3 الشعر والشباب:

كنا قد تحدثنا في الفصل السابق (نقد القصة) عن الشباب والقصة، وناقشنا رأي الإيراني في أن القصة أو كتابتها تحتاج إلى نضجٍ وإلى عمق التجربة وصحتها،

وإلى دقة الملاحظة، وهذا لا يمكن أن يكون إلا مع تقدم السِّنّ؛ لأن فترة الشباب عند من يتهيأ لكتابة القصة يجب أن تكون فترة استعداد، وتمرس، اطلاع، ونظر عميـق في الروائع الأدبية المختلفة أما مع الشعر فالأمر يختلف تماماً- كما يقول الإيراني- "لأن المعول فيه على العاطفة والحسّ دقة وإرفاهاً. والشعر الغنائي هو هذا: مشاعر وإحساسات مشبوبة، وما على المرء بعد هذا إلا أن يجيد العزف.

ويأتي بالنغم الذي يهز النفوس ويستثير المشاعر، وهل الشعر إلا موسـيقى؟ وفي اعتقادي أن الشَّباب هو سن الشعر، وقلما أتى الشاعر، بعد سن الشباب بشـيءٍ جديدٍ، أو نغمٍ مبتكر أو صورة أخاذة، إلا أن يكرر نفسه، ويكرر ألحانـه وصـوره ومعانيه، ومع تقدم السن يميل الشاعر إلى الفلسفة والحكمة وتستميله الأفكار حتـى ولو استطاع أن يضفي عليها غلالة من نضارة وبهاء مما تبقى له من لحون الشباب وأغاريده أما تلك الشعلة المتوهجة التي أضاءت له الوجود في يومٍ مضى فهيهـات، هيهات. أن تعود .... "(232).

ويبدو أن الإيراني يميل إلى القول بإنَّ في النثـر(وخاصـة القصـة) فكـراً ومنطلقاً، وفي الشعر انفعالاً ولمحات وإشراقات وصوراً وعاطفة وموسيقى، وأحسبه هنا محقاً في قوله، ولا يكاد يجانبه الصواب، وذلك لأن في الشعر عاطفةً وإحساسـاً وصوراً وموسيقى أكثر من النثر.

لقد صعب على النقاد أن يعرفوا الشعر، فظلوا يحومون حوله انبهاراً وحيـرةً فناقد عربي قديم مثل (ابن سلام الجمحي) يرى أن في الشعر شـيئاً غيـر ألفاظـه ومعانيه، ومن النقاد الأوروبيين مثل (بول فاليري) الذي يقول بإنَّ الشعر هو الكـلام الذي يراد منه أن يحتمل من المعاني ومن الموسيقى أكثر مما يحتمل الكلام العـادي (233) ولعل هذه المعاني التي أشار إليها ابن سلام أو بول فـاليري، متأنيـة مـن خصائص الشعر نفسه، وأولها هذه الموسيقى التي تنبعث فيه فتشيع في نفس المتلقي عالماً غير محدود، ولذلك كان فوليتر يقول: "إن الشـعر موسـيقى الـنفس" (234)، وثانيها العاطفة التي تتوقد وتزداد نسبتها في الشعر وهي كائنة في الآثار الفنية التي عمادها الكلمة، ولكنها في الشعر ألصق وأشد ارتباطاً على اختلاف مع النثر الـذي تكون فيه إثارة الفكر قبل إثارة الشعور، ويبدو لي أن الإيراني يتوقـف علـى هـذا

النوع من الشعر – الشعر الغنائي– "لأنه يعتمد على الموسيقى والعاطفة اعتماداً كلياً" (235)ولأنه الأكثر انتشاراً في الآداب العالمية والأدب العربي خاصة، نظراً لطبيعة الأسباب والظروف الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات وجعلتها تميل إلى التعبير الذاتي من خلال الشعر، والتعبير الموضوعي من خلال النثر وفنونه من قصة و مسرحية ومقال وخاطرة، وكذلك فإن الشاعر في شبابه عندما ينظم الشعر لا يبدأ بالتعبير عن ذاته وعن تجاربه الشخصية ثم سرعان ما يعبر عن التَّجارِب الإنسانية والجماعية ويمررها على ذاته فتصبح وكأنها تجارب ذاتية محضَّة.

ويبدو أن الإيراني يربط بين الشعر الغنائي والشباب بالذات لأن هذا النوع من الشعر يعبر عن الذات في أبعادها الفردية أو القومية أو الإنسانية دون أن يكون موضوعياً، والشاعر في شبابه عندما ينظم الشعر يبدأ بالتعبير عن ذاته وعن تَجارِبِهِ الشخصية، وهذا هو سبب تناوله للشعر الغنائي بالذات في حديثه عن الشعر والشباب.

2.3 وقفة مع نوابغ الشعر والشباب:

ينتقل الإيراني إلى الحديث عن نوابغ الشعر، فيرى أن أكثر شعراء الدنيا قد نبغوا وهم في سِنِّ الشَّباب، (فطرفة بن العبد) (236)، من شعراء الجاهلية، ومن أصحاب المعلقات، قد قال الشِّعر وهو سِنِّ الشَّباب، وتوفي وهو في السادسة والعشرين من عمره، وما يزال شعره إلى اليوم نقرأه وندرسه في المدارس والجامعات. والشاعر (أبو القاسم الشابي) (237) شاعر موهوب غني الإحساس، وخياله الشعري مليء بالصور الفنية الغزيرة، وقد قال الشعر وهو في سِنِّ الشَّباب، وتوفي وله من العمر خمسة وعشرين عاماً، وكان شعره مرآة صادقة لذاته المكلومة، وصورة حية لحياته، خاصة " وأنَّ أكثر شعره شعرٌ وجداني تعبر عن همه الذاتي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهم بلاده وأحزانها ومشاكلها" (238) والشاعر (محمود درويش) (239) شاعر الأرض المحتلة قال أجمل الشعر وأكثره أثراً وتأثيراً في مطلع الشباب والشاعر الرومانسي الفرنسي (لامارتين) (240) قال الشاعر وهو شاب، وغيرهم كثير.

إن الإيراني لا يذكر هذه الأمثلة إلا ليقول لنا إن الشَّباب هو سنّ الشِّعر، ولا يـأتي الشاعر مع تقدم سنه بشيءٍ جديد إلا أن يكرر نفسه، وأرى أنَّ ما ذهب إليه دقيـقٌ، ولكنه لم يتناول التَّجْرِبة الشَّخصية للشَّاعر، وذلـك لأنَّ هـذه التَّجْرِبـة الشَّخصـية ضرورية لتشكيلِ موقفٍ واعٍ وناضج يسهم في تشكيل القصيدة، وكلما تعمقت، أثرت في نفس المتلقي حساً وفكراً، فالقصيدة تعتمد في بنائها على تَجْرِبة حقيقيـة للواقـع والشاعر في هذا هو الصانع والصائغ والمعبر عن الواقـع فـي لـونٍ أدبـي لـه خصوصية الشعر وشروطه الفنية والموضوعية، وعليه فقد يستعجل بعض الشـباب نشر نتاجهم الشعري دون أن تكتمل خصائص هذا النتاج، فقد لا تكون هـذه الفتـرة (فترة الشباب) هي فترة نظم الشعر، بل ربما تكون فترة استعداد وتمرس وتـدريب واطلاع حتى تكتمل القدرة على نظم الشعر الجيد؛ ولكنها مرحلة لا بد منها ليتهيـأ الشاعر ليكون شاعراً، وهذا لا ينفي أن يكون هناك شعراء قد نبغوا وهم شباب مـن أمثال طرفة بن العبد والشابي اللذين أشار إليهما الإيراني من قبل واستشـهد بهمـا على قيمة الشباب في الشعر.

3.3 رأي الإيراني في قضية "ضعف الشعر":

يتحدث الإيراني في إحدى مقالاته عن موضوع ضعف الشعر، محاولاً البحث في جدية مقولة ضعف الشعر، على الرغم من وجود شاعر فرنسا المعروف (بـول فاليري) و (فرنسيس جام) وغيرهما من الشعراء الذين اشتهروا في غيـر فرنسـا، فيتوقف على دور الثورة الصناعية في النصف الثاني من القـرن التاسـع، حيـث: " تمكنت الصناعة واستوى الإنتاج الآلي قوياً عنيفاً مسيطراً علـى الحيـاة، فشـاع الضعف والكلال في الشعر الأوروبي ...." (241) ويرى الإيراني أن معنى هـذا لا يخرج عن أحد الأمرين إما أن الشعر لا يزدهر في الجو الصناعي الذي يطغى فيه ضجيج الآلة ويلون الحياة بألوان لا تستقيم معها ملهمات الشعر وموحيـات الحيـاة، وإما أن الشعراء لا يستطيعون أن يوفقوا بين أنفسهم وبين هذه الألـوان الجديـدة أو بين خيالهم وبين هذه الحياة الجديدة الناشطة الكادحة التي لا تتوقـف كثيـراً علـى العواطف الرقيقة. ويميل الإيراني إلى الأخذ بالسبب الثاني، إذ إنه يرى أن الحيـاة

في تطورها كانت أسبق من الشعراء فتقدمت وتجددت، وتخلف الشعراء وتخاذلوا، وهكذا يتوصل الإيراني إلى أن مقولة الكاتب الفرنسي (فرانسوا مورياك) حول ضعف الشعر ليست بعيدة عن الصحة، فلقد "انتقل الشعر إلى القصة والرواية وسائر الأعمال النثرية (242) وكان يرى أن هذه المقولة بحاجةٍ إلى تعديلٍ بسيطٍ هو أن معاني الشعر وصوره، هي التي انتقلت إلى كتب النثر وإلى القصص، وليس الشعر، بأوزانه وقوافيه التي نعرفها.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن التداخل بين النثر والشعر، إذ إن النثر أصبح يمتلك كثيراً من سمات الشعر وميزاته، فبعض الخطب والقصص هي أقرب إلى الشعر الخالص بما تثيره في النفوس من إحساس بالجمال وتجاوب صادقٍ مع معاني الشاعر وصوره وأخيلته ورؤاه (243) فكثيراً ما نقرأ بعض الأشعار ولا نجد فيها روح الشعر أو إن روح الشعر فيها تبدو أقل ظهوراً منها في بعض النماذج في النثر.

فهذا الديوان الشعري الذي ينسب للإمام علي –كرم الله وجهه– نقرأه فلا نحسُّ معه بروح الشعر بينما نقرأ له خطبة في نهج البلاغة فنشعر بتلك الروح وتأخذنا هزة الشعر بما فيه من موسيقى وانفعال وموقف، ولقد سئل أحد أساتذة جامعة بغداد: هل الإمام علي شاعر، فقال:–نعم ولكن في خطبه ورسائله!! (244)

ألا يدل هذا على صحة ما ذهب إليه الإيراني؟ بلى، إنه يدل على صحة ما ذهب إليه بل يؤكد أن النثر أصبح يمتلك كثيراً من سمات الشعر وميزاته لذا يرى الإيراني في قصص مورياك أنها أقرب إلى الشعر الخالص بما تثيره في النفوس من إحساس بالجمال وترتفع بها في أكثر الأحيان إلى منزلة الاهتزاز العاطفي والتجاوب الصادق مع معاني الشعر وأخيلته ورؤاه (245).

ثم يتناول الإيراني ضعف الشعر العربي هذه الأيام، ولا يرجع الإيراني سبب هذا الضعف إلى ثورةٍ صناعيةٍ أو إلى طغيان الآلة على حياتنا، وإنما يرى أن السبب في ضعف الشعر عندنا هو اندفاع شعرائنا إلى تقليد شعراء الغرب في الأخذ بأسباب الرمزية المغرقة من ناحية، واصطناع مذهب ما فوق الواقع من ناحية أُخرى.

والواقع أن شعراءنا قد تأثروا بالمذهب الرمزي الذي ظهر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر في فرنسا، ومن شعراء هذا المذهب (بودلير ومالارميه ورامبو وبول فاليري)، وكان الشعر الرمزي كالحلم الخفي يخاطب العاطفة ولا يأبه بالعقل مطلقاً، كاللحن الجميل الذي يتحدث إلى المشاعر قبل أن يتحدث إلى العقل، ولذلك كان السر في جمال الشعر الرمزي هو طابع الغموض الذي يلابسه، والغموض فيه هو عنصر قوته، إذ يرون أن "الوضوح ممل، وسم شيئاً باسمه تقتل ثلاثة أرباع شاعريته" (246) وقد ظهر هذا الغموض في الأسلوب الرمزي اللغوي للشعرِ وفي اعتماده على الأساطير والميثولوجيا (247) وبهذا لا يكون للشعر عندهم أي هدف سوى ذاته وهم بذلك قريبون من مذهب (الفن للفن) ويعكس هذا بعدهم عن حياة الشعب وهمومه.

وقد تفاوت تأثر شعرائنا بالمذهب الرمزي من شاعر إلى آخر، ومن مدرسة شعرية إلى أُخرى، ويبدو لنا أن الرمزية المغرقة في الغموض والإبهام تبعد الشعر عن معناه وعن تأدية رسالته ووظيفته فلا نفهم شيئاً ولا نطرب لشيء ولا تهتز قلوبنا لشيءٍ حتى اللغة تشوه، ويزداد الأمر سوءاً مع مذهب آخر أبعد إيغالاً في الغموض واللامنطق كما هو معروف في مذهب السيريالية والدادائية أو مذهب ما فوق الواقع، الذي ظهر في فرنسا، ويدين بالحركة المطلقة والخروج على كل عرف وتقليد، وهو ينفر من موضوعات الفكر الجارية ويحتقر الأساليب السائدة في أشكالها وصورها ودفقات اللاشعور (248)، وهكذا فإن الشعر الذي يعتمد على هذه المذاهب هو شعر ركيك ضعيف، يقتل المعنى والعاطفة ويشوه اللغة .

يقول العقاد: " إن الفن لا بُدَّ أن تتوافر فيه شروط، وأن الشرط الأول فيه هو أن تكون له قواعده ومقاييسه، وأن يستطيع الناظر إليه- اعتماداً على هذه القواعد والمقاييس- أن يميز بين الصادق منه والكاذب، وأن يدل على أسباب الصواب فيه والخطأ، أو أسباب الاستحسان والاستهجان، فليس بفن على الإطلاق شيء يبطل فيه كل دليل على جودته أو رداءته غير اللفظ بدعوى الوعي الباطن، أو بما فوق الواقع" (249) في حين يرى أن وراء الرمزية غير الموغلة في الغموض في الشعر

والأدب إبداعاً فنياً، والإنسان قد يقرأ كتاباً غير مرة فيجد فيه كل مرة من معانٍ ما لم يره في القراءات السابقة وهو رأي طه حسين كذلك (250).

ثم يرى الإيراني أن شعراءنا التفتوا إلى الرمزية والغموض والإبهام، وتركوا الحياة العربية التي تحفل بأكثر موحيات الشعر وملهماته، هذه الحياة الفائزة اليوم بألف سبب من أسباب التطلع إلى أُفقٍ جديدٍ، كما ويشير إلى أن النقد الأوروبي المخلص لا يكاد يتناول نقد شعر ما فوق الواقع إلا حذراً لأنه شعر يكاد يخلو من كل قيمة خلقية أو اجتماعية، ثم إن عزاءنا من هذا كله أن الشعر أو معاني الشعر وصوره وأخليته قد أخذت تنتقل إلى كتب النثر وإلى القصص في إنتاجها العربي الحديث، كما انتقلت هذه المعاني وهذه الصور والأخيلة إلى كتب النثر وإلى القصص الأوروبي.

4.3 وقفة على الصراع بين القديم والحديث في الشعر:

يبدأ الإيراني مقالته هذه بالحديث عن نفسه قائلاً: "إني قارئ شعر، إذا استجدت منه شيئاً مضيت أقرأه وإلا أمسكت غير آسف، ولذلك لم أُشارك في تلك المعارك والخصومات التي كانت، ولا تزال، تثار حول قديم وجديد" (251) وكنا قد ذكرنا سابقاً أن قراءته للشعر كانت متأتية بحكم ثقافته الموسوعية، ويضيف هو على هذه الثقافة عمله الطويل في التربية والتعليم، حيث قرأ دواوين الشعر العربي من أيام الجاهلية حتى عصر شوقي أمير الشعراء، ثم من عصر شوقي إلى أيامه ويدخل في ذلك شعر المهاجر العربية والشعر الأوروبي، وبعض هذه القراءات كان دراسةً وتمحيصاً، وبعضها الآخر كان استمتاعاً لا أكثر ولا أقل والواقع أن دراسته للشعر كانت مبنية على النظر في مدارس الشعر ومذاهبه ليتبين طريقه على وجه الصحة والوضوح من ناحية، وليتعرف إلى الدوافع والحوافز التي كانت تؤدي إلى انتقال الشعر من طورٍ إلى طورٍ، أو من مدرسة إلى أخرى والمعروف أن الشعر قد سار في طريق التطور والتجديد بين جاهلي وإسلامي، وأُموي، وعباسي، وأندلسي، وقد طرأ هذا التجديد على الشكل والمضمون معاً، ويظل الباعث النفسي دوماً وراء التجديد في الشكل والمضمون، والباعث النفسي بدوره، يكمن وراءه هو الآخر

ظروف اجتماعية وبيئية، الشيء الذي يدل على علاقةٍ جدليةٍ بين الشعر والمجتمع، وهذه العلاقة الجدلية تحمل في طياتها بذرة التجديد الذي طرأ على الشعر العربي بين جاهلي وإسلامي، وأُموي، وعباسي، وأندلسي، ولكن أُنكر هذا التجديد على الشعر المعاصر- على حدِّ تعبير الإيراني- .

وعلى الرغم من ذلك بدأت مدارسنا الجديدة تدعو إلى التجديد في القصيدة الشعرية فدعا (العقاد وجماعته) إلى شعر التفعيلة والشعر المرسل لتصبح القصيدة العربية أكثر مرونة وطواعية في يدي الشاعر وليكونَ استخدامها في الشعر القصصي والمسرحي والملحمي الطويل النفس، ولتكون أكثر تعبيراً عن حاجات الإنسان والمعاصر و المجتمع العربي وآماله (252) وهكذا فقد جدد الشعراء في أوزانهم وقوافيهم وصورهم ومعانيهم ومن هؤلاء: علي محمود طه، وأبو القاسم الشابي، وإبراهيم ناجي.

ويرى الإيراني أن هذا التطور والتجديد قد ولَّد ما يسمى "بصراع الأجيال" أو "المعارك الأدبية المعاصرة"، وعلى الرغم من أن الإيراني "يؤمن بمشروعيتها كقضية إنسانية إلا أنه ينكر على أصحابها ذلك الاستثمار الآني، وافتعال النقد غير المهذب ويستشهد على ذلك بموقف كل من العقاد والمازني من تجربة الشاعر(أحمد شوقي)" (253) يقول محمود السمرة بشأن هذه المعركة: " إن معركة العقاد مع شوقي لم تبتدئ بكتاب "الديوان" الذي ظهر جزآه في سنة1921م واشترك في تأليفهما المازني مع العقاد، بل ترجع أصول هذه المعركة إلى أبعد من ذلك بكثير. فنحن نجد في أقدم مجموعة للعقاد، وهي "خلاصة اليومية"، تعليقاً كتبه في سنة 1921م على أبيات قالها شوقي على قبر بطرس باشا غالي. ومع ذلك فإن موقف العقاد من أحمد شوقي لم يتحدد نهائياً، وعلى نحو قاطع، إلا في كتاب "الديوان" بجزأيه؛ حيث نرى العقاد لا يقرّ لأحمد شوقي بأية موهبة، بل بأية حسنة شعرية، ويهاجمه هجوماً شديداً، ويتهمه بالزُّلفى لرجال السلطان وبإساءة استخدام ثروته في اصطناع المهرجين والمطبلين" (254).

وهذا ما قصده الإيراني وأنكره فهذه المعركة يغلب عليها الاستثمار الآني وافتعال النقد غير المهذب لأن العقاد والمازني "أرادا أن يُعْرفا ويشتهرا على حساب

شوقي" (255)، فهذا الصراع كان الهدف منه كما يرى الإيراني النيل من شوقي والاشتهار على حسابه يقول محمود السمرة: "إن تعليقات العقاد على شعر شوقي، تعبير عن كراهية العقاد له وحقده عليه، فقد أراد بمهاجمته لشوقي الشاعر المرموق زمنه، أن يلفت الأنظار إلى نفسه، .... وكنا ننتظر منه نقداً موضوعياً، وهو المثقف الموسوعي،لا سباباً جارحاً، ولا نقداً بعيداً عن الصواب " (256).

أجل، علينا أن نقول بإن هذا النقد كان يفتقر إلى الموضوعية، وإلى المنهجية والعلمية، وإنه كان وليد نزوات يقول الإيراني: " وقد سمعت المازني، يرحمه الله، يقول إنه إذا كان يأسف لشيء فلتلك الرعونة، رعونة الشباب، التي دفعت به إلى النيل من شوقي" (257)، إنه صراع الأجيال، الصراع بين القديم والجديد، وهو ليس بغريب عن الحياة، ويجب أن يكون هذا الصراع حواراً بين الأفكار، بحثاً عن الحقيقة وتقويماً للمفاهيم الخاطئة بدلاً من أن يكون صراعاً بين الأشخاص فنورث بينهم العدوات والأخطاء، فعلى الأدباء المتقدمين "وقد حازوا الشهرة والمكانة أن يتقبلوا النقد بل إن عليهم أن يأخذوا بيد النابهين من الشباب، ويفسحوا لهم الطريق وهم لن يخسروا شيئاً، بل ربما حققوا كسباً طيباً باكتشاف شاعر شاب ملهم أو أديب مرجو الخير" (258).

ويخلص الإيراني إلى توكيد الحقيقة المتوارثة من أيام ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، وابن قتيبة الدينوري في كتابه (الشعر والشعراء) وهي "هنالك شعر قديم جيد ورديء، وهناك "شعر حديث جيد ورديء أيضاً.

ويكتب الإيراني مقالة أخرى بعنوان هذا " الصراع الذي يجدد الحياة" في مكان آخر مجدداً الحديث عن صراع الأجيال عاقداً مقارنة بين الشرق والغرب، لأن فيه– أي صراع الأجيال– ذكريات حبيبة إلى نفسه، وفيه العبرة والموعظة والتصوير الطموح الذي يجدد الحياة، ويهب الإنسان العزم ويجعل لوجوده مبرراً وهدفاً" (259).

يقول الإيراني: " أصدرت في سنة 1935م مجلة الفجر الأسبوعية في يافا، وقد ظهرت في أكثر من خمسين صفحة من الورق الصقيل، وأضفينا عليها، أنا وزملائي، ثوباً جميلاً من الألوان والتنسيق والتجديد كروعة الطباعة وأناقتها،

وكانت خطتي أن أجمع حولها أقلام الكتّاب في البلاد العربية، وما أسرع ما وجدت هذا التجاوب الكريم من أخوانٍ لي في القاهرة، وبغداد ودمشق وبيروت، تضاف إلى أقلام كتابنا في يافا، والقدس وحيفا، وغيرها من مدننا الجميلة فك الله أسرها وأطلقها من قيود الغاصبين" (260).

إذن، فالإيراني يتحدث عن صراع الأجيال الذي برز منها خلال أقلام الكتّاب على صفحات مجلة "الفجر"، التي صدرت بسبب حاجة الحياة الفكرية في فلسطين إلى مجلة أدبية تزخر بأبحاث الأدب والفن، يقول: "والفجر، بعد، لونٌ جديدٌ في الصحافة الفلسطينية كانت الحياة الفكرية عندنا مفتقرة أشد الافتقار إلى مثله، فما لا ريب فيه، أن في بلادنا حركة فكرية فتية ما تزال آخذة سمتها إلى النماء واستكمال أسباب القوة، ولكن هذه الحركة الفكرية ما تزال غير واضحة الطابع غامضة اللون، حائرة الغرض، وجهود الأدباء عندنا ضائعة أو كالضائعة، فهي لهذا مفتقرة إلى رسالةٍ أدبيةٍ تلم الشعث وتوحد الكلمة وتوضح الغرض فنرجو أن توفق "الفجر" إلى أداء هذه الرسالة يشيد أزرها ويعضدها في مهمتها القائمون على الحركة الفكرية عندنا" (261).

أما المحتوى الداخلي لمجلة "الفجر" فكان يقوم على ثلاثة أُسس، الأول: العناية بالتراث القديم، عن طريق نشر القصائد الشعرية التي تنتمي إلى عصور الأدب التقليدية، وعن طريق الترجمات التي كانت تقدم لبعض الشخصيات، وعن طريق إبراز جوهر الحضارة العربية والإسلامية، والثاني: الانفتاح على الأدب الغربي المعاصر، وتقديم نماذج مترجمة منه وخلاصات موجزة لبعض أعمال الأدباء، وجاء هذا الانفتاح منسجماً مع سياسة المجلة التي أكدت أنها ستبدأ على إعطاء صورة واضحة عن الألوان الثقافية المتعددة، في الغرب، فتكون حلقة اتصال فكري مكين، تحمل ..... كل أسبوع خلاصة ما في الحياة الذهنية من قوة، وصفوة الجهود الثقافية، وعصارة الأذهان الذكية المتفوقة ، في العالم، والثالث: نشر نماذج رائعة من الأدب العربي الحديث وخاصة الشعر لأدباء من فلسطين ولبنان ومصر والعراق (262). وقد نشر فيها الشاعر الفيلسوف "جميل صدقي الزهاوي" بعض شعره وكتاباته، وكذلك الشاعر بشارة الخوري الذي قال عنه الإيراني: " إنه أرق

ولأن الإيراني يشرف على مجلة الفجر، فقد كتب فيها مقالاً ضافياً ينعى فيه على طه حسين انشغاله بأدب المنحلين في الغرب وتحداه أن يكون قرأ شيئاً لأندريه جيد أو رومان رولان أو بول فاليري أو لدستيفسكي وتولستوي وتشيكوف وترغنيف وغيرهم، فلو قرأ شيئاً لهؤلاء لظهر ذلك في ما يكتب أو يلخص أو يعلق ،ويذكر لنا الإيراني "أن طه حسين إنصافاً له قد شرع في قراءة أندريه جيد في سنوات الأربعين" (266) .

كما وينقد الإيراني ما كتبه توفيق الحكيم ونشره من مسرحيات في ذلك الوقت كمسرحية "أهل الكهف" و "وشهرزاد" حيث اصطنع الحكيم في هاتين المسرحيتين الرمز وقدم لنا فيهما بضعة آراء فلسفية، فكأنَّ الشخوص قد أوجدهم الحكيم ليسؤدوا هذه الأفكار والآراء وحسب. دون أن يتصفوا بصفات الأحياء، ودون أن يعيشوا واقعهم، وهذا بالتأكيد ما فعله "المذهب الرمزي" و "مذهب ما فوق الواقع"، وهو إنْ كان جميلاً في قصيدة أو قصة فإنه لا يصلح للمسرح في أي حال، "وقد نشر الإيراني ما كتبه من نقد حول هاتين المسرحيتين في مجلة الفجر وقد كان لمقالة النقدي صدى بعيد القرار، وأرسلت له رسائل من القاهرة ومن بغداد ومن القدس وحيفا" (267) واتفق مع الإيراني فيما ذهب إليه؛ لأن ما اصطنعه الحكيم في هاتين المسرحيتين هو من المسرح العبثي الذي يتناول الفوضى واللاجدوى والعبث، وهو لا يعالج المشاكل والهموم التي يعاني منها الإنسان بل إن همّه تقديم الآراء والاهتمام بالأحلام والهواجس، يقول محمود السمرة: " فكتّاب هذا النوع من المسرحيات لا يؤمنون بأن عالمنا المعاصر واضح الغاية والهدف ....، وهم يعبرون عن يأسهم في عالمٍ لا يجدون له معنى ولا يدركون له غاية " (268) .

ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن الإيراني قد ذكر لنا في نهاية مقالته أنه " أثناء وجوده في إحدى المدارس الخاصة، جاءه مدير المدرسة يحمل إليه كتاباً من كتب الأديب اللبناني "مارون عبود" (269)، "وإذا في الكتاب فصل من فصول النقد المر الذي برع فيه مارون عبود، وقد تناول طه حسين تحليلاً وسخريةً وتمزيقاً وقال فيه: "ألم تقرأ ما كتبه فيك الأديب الفلسطيني محمود سيف الدين الإيراني؟ إذا لم تقرأه فبادر إلى النظر فيه، فهو يقول لك فيه إنك لا تقرأ ما يجب أن يقرأه واحد

مثلك، ثم أتذكر أنك تأخذ على شوقي وحافظ إبراهيم إنَّهما لا يقرآن ؟ وها هو أديبٌ شاب لا أعرفه يرميك بمثل هذه التهمة بل أشد منها ...." (270) .

نعم ،إنه صراع الأجيال الذي تتجدد به الحياة، ولكنه هو هذا الطموح الـذي يجدد الحياة، ويهب الإنسان العزم والسعي للقمة، ويجعل له المبرر والغاية والهـدف والمقصد لوجوده، إذ لولاه لما تطور الأدب والفكر والشعر لأنه تطور يواكب الحياة ويلائم ظروفنا، ويستجيب لنداء الصراع التطوري المستمر لنداء الحياة، ومن حقـه علينا أن نقول إنه ناقد يراقب وبشكلٍ نقدي واعٍ تطورات الأدب العربـي ومراحلـه وولادات تياراته التجديدية، مدافعاً عن حق الأدب –باستمرار– في خوض معركـة التجديد كما يستمد دفاعاته من حياة الأدب العربي الذي كان مع كل تحولٍ اجتماعي وسياسي يشهد تحولاً نوعياً هو الآخر، كما يؤمن بمشروعية مسألة (صراع الأجيال) كقضية إنسانية لكنه من زاوية أخرى ينكر علـى أصـحابها انتهـازهم للفـرص، واستثمارهم الآني، ونقدهم المفتقر إلى الموضوعية والمنهجية .

ثم لا بُدَّ من الإشارة أخيراً إلى أن الإيراني قد لجأ إلى تقنية جديدة تتمثل فـي رد الخاتمة إلى المقدمة عبر جملة "الصراع الذي يجدد الحياة ويهب الإنسان العـزم على تحقيق المبرر والهدف من الوجود" (271) حتى لكأنه ينفي الصراع من ناحيـة أخرى لصالح استمرارية الحياة في تكاملها وانسجامها وينفـي صـراع المـذاهب والتيارات والاتجاهات الإبداعية ،لصالح الإبداع في سيرورته الدائمة المتدفقة، كمـا أنه يؤسس لمبدأ (النقد الذاتي) على امتداد خارطة التَّجْرِبة الإبداعية للفرد والجماعة في الآن نفسه(272).

5.3 من الأدب المقارن:

في العديد من المقالات تستهوي الإيراني المقارنات، فنراه يعقد مقارنة بـين الشرق والغرب، مقارنة بين أدب الشرق وأدب الغرب، ومقارنة بـين أثـر أدبـي شرقي وآخر غربي، ومقارنة بين تجربة مبدع ومبدع آخر، وفي هذه المقالة يتوقف الإيراني على تجربة شاعر المقاومة الفلسطينية الراحل (توفيق زياد)، وقبل الدخول إلى تجربة زياد، يتوقف ناقدنا الإيراني على تجربة شاعر المقاومة الفرنسي (بـول

إيلوار) هذا الشاعر الذي "انخرط في سلك الجندية، وأرسل إلى ميدان الحرب، وحمل السلاح وقاوم محتلي بلاده "(273)، وهو الذي يقول (274)

تعانقت المنازل والبيوت يعلوها فجر أغبر

في بلد أغبر واجف متهيب

بلا هوى أو هيام

تعانقت سماوات لا ترحم

وبحار معزولة

وأراضٍ قاحلة

تعانقت ركض خيول عجفاء

وتعانقت شوارع لم تعُد فيها عربات

إلى قوله (275) : في هذا الوطن الخالد الذي تلتقي فيه أوطان المستقبل

في هذا الوطن الذي كانت الشمس توشك أن تهز رماده....

هذا هو إيلوار الشاعر " الذي تغنى بالحب والجمال وفرح الحياة، لا ينسى بلاده بل يحمل السلاح، ويقاوم محتلي بلاده، ويقاوم النازيين، رغم مرضه ووهنه، لأنه كان يؤمن أن الشاعر الحق هو الذي لا يعتقد أن الشعر يخصه شخصياً، فليس الشعر ملكاً خاصاً لأحد، ولا حتى للشعراء الذين هم بحق شعراء" (276) إن كلام الإيراني هذا عن إيلوار لا يجانب الحقيقة لأن إيلوار كان يرى: "أن الشعر مرة أخرى، يرد على التحدي ويتجمع، ويعثر على المعنى الدقيق لفنه الكامن، ويصرخ ويتهم ويأمل" (277) ومن آرائه في الشعر والشعراء: "يجب على الشعر أن يستهدف الحقيقة العملية، يجب على الشاعر أن يكون أنفع من أي مواطن في قبيلته "(278).

إن الشعر الذي ذكره الإيراني هو بعض ما قاله إيلور في عهد النازية الأولى، وغيره كثير، فقد حمل السلاح وقاوم محتلي بلاده بالسيف وبالكلمة، لذا فقد عُدَّت قصائده "جزءاً من منظومة الأسلحة الفعالة التي أشهرها الثوريون والوطنيون و القوميون الفرنسيون في الدفاع عن باريس ضد المحتل النازي" (279) .

وبعد هذه الوقفة القصيرة على شعر إيلوار، ينتقل الإيراني إلى الحديث عن شاعر المقاومة الفلسطينية (توفيق زياد) الذي تصدى للنازية الجديدة الصهيونية،

وناضل من أجل حقوق شعبه، "من خلال إصدار العديد من المجموعات الشعرية التي تدور حول البسالة والمقاومة، وبعض هذه القصائد تحولت إلى أغانٍ وأصبحت جزءاً من التراث الحي لأغاني المقاومة الفلسطينية، يقول زياد من أرض الاحتلال" (280):

سأحفر كل ما ألقى
وأحفر كل أسراري
على زيتونةٍ
في ساحة الدار
سأحفر قصتي وفصول مأساتي
وآهاتي
على بيارتي وقبور أمواتي
وأحفر كل مر ذقته
يمحوه عشر حلاوة الآتي

والقصيدة طويلة تروي المأساة كاملة، "ولكن فيها هذه الإشراقة البهية من أملٍ كبيرٍ: وأحفر كل مر ذقته يمحوه عشر حلاوة الآتي" (281)، وهكذا يلتقي الشاعران (إيلوار) في عهد النازية الأولى، و(توفيق زياد) في عهد النازية الثانية يلتقيان عند هذا الأمل الكبير في غد التحرر المأمول، وذلك الآتي الذي يمحو عشره كل الآلام والمحن، وذلك الوطن الذي كانت الشمس الساطعة توشك أن تهز رماده. ثم إن مدينة (إيلوار) قد مات فيها كل شيء، أو هو يوشك أن يموت، ولكن الأشياء والأحياء متعانقةٍ مع ذلك ومتعاطفة في المحنة الكبرى. البيوت والشوارع والأصوات، إنَّها مدينة الموت التي لا بُدَّ أن تعود إلى الحياة ولا بُدَّ للشمس أن تشرق عليها من جديد وتهزها هزة الحياة وهزة الانتفاض من تحت الرماد. أما قرية (زياد) فهي الأرض المحتلة كلها هي الوطن تماماً كمدينة (إيلوار) وتزيد عليها مذابح دير ياسين وكفر قاسم والسجون والشتائم ونسف البيوت يقول (282):

سأحفر رقم كل قسيمة من أرضنا سلبت
وموقع قريتي وحدودها وبيوت أهليها التي نسفت وأشاجرها التي اقتلعت

اثنتين. وحكايات الشمس وهمسات القمر وقصص القبرة تشد الشاعر، وتشد كل من في الأرض المحتلة في أسرار النازية الثانية تشدهم إلى الحياة، إلى الأمل. إنه ينزف دماً ومع ذلك لم ينسَ أن يبتسم، وأن يتطلع إلى فرح الأيام المقبلة " (284).

ثم يتابع الإيراني قوله : "إن زياد أكبر من إيلوار؛ لأنه أبسط من إيلوار؛ ولأنه حقق أكثر من إيلوار قوله : إن الشعراء الذين هم بحق شعراء لم يعتقدوا قط أن الشعر يخصهم شخصياً. إن الكلمة أبداً لم تنضب فوق شفاه الناس .... "(285).

لكننا نجده من ناحية أخرى يميل إلى الكلام الوصفي السطحي حين يقول: "إن هذا الشعر ليس ترفاً، ليس شبيهاً بالأفواف الموشاة وليس حبات صقيلة ومحككة من يواقيت وماس، ومطعمة بالذهب، وليس الشعر هنا مما يتلهى به الفارغون، ولا هو عبث أصحاب المدارس...... وإنما هو من حبات قلوب الناس، إنه شعر وحسب، وهو شعر الملايين، هو كلماتهم البسيطة، دون افتعال...." (286) ولا أتفق معه هنا لأن ما ذهب إليه كلامٌ عاطفي سطحي في بعض الأحيان ولأن شعر المقاومة "تعبير عن رفض الأمر الواقع بإحساس ووعي عميقين بلا معقولية استمرار هذا الواقع وبضرورة تغييره والإيمان بإمكانية التغيير. قد يبدأ الشعر غالباً بالتعبير عن الألم والظلم.. ثم الاحتجاج والغضب والرفض.. ولكن لكي يفعل هذا الشعر مفعوله عليه أن يكون عملية للتغيير فيتسلح بنظرية ثورية ذات محتوى اجتماعي... وهكذا يجد نفسه شعراً جماهيرياً..... إن شعر المقاومة بطبيعته شعر ثوري. وكون هذا الشعر جماهيرياً قد يهلك أشباه الشعراء فنياً عندما تصبح النية الطيبة والمباشرة والخطابة الرنانة هي العناصر الأساسية في شعرهم " (287) وليس توفيق زياد وحده هو صاحب هذا الشعر، "هناك الآخرون: محمود درويش، سميح القاسم، سالم جبران، نايف سليم وغيرهم" (288) فهنالك الكثير من شعراء المقاومة الفلسطينية .

وأمام هذه المقارنة الحية نلاحظ أن الإيراني يمسك بالخيوط المشتركة حول الحقيقة ،فهذا هو فعل الكلمة المقاومة، ودور أدب المقاومة في إذكاء جذوة الكفاح الوطني ضد المحتلين والمغتصبين والغزاة، وهذا في الواقع ما التفت إليه الإيراني في بعض الأحيان، على الرغم من سطحية كلامه وعاطفيته من ناحية وانسياقه وراء

التنظير لأدب المقاومة بالمفهوم المطلق، بحيث تتحول المقالة من الاحتفاء بتوفيق زياد شاعر المقاومة الفلسطينية، إلى دراسة جوهر الأدب المقاوم.

6.3 الإيراني وشعر فدوى طوقان:

تعرفت (فدوى طوقان) إلى عالم الشعر عن طريق أخيها الشاعر إبراهيم طوقان، وقد تحولت من كتابة الشعر الرومانسي بالأوزان التقليدية الذي برعت فيه، إلى شعر التفعيلة في بدايات حركته، وعالج شعرها عدداً كبيراً من الموضوعات الشخصية والجماعية فدوى طوقان من أوائل الشعراء الذين عملوا على تجسيد العواطف الصادقة في شعرهم، وقد وضعت بذلك أساسات قوية للتّجارِب الأنثوية في الحب أو الثورة واحتجاج المرأة على المجتمع، يقول الإيراني: "إن المرأة الفنانة أقدر من الرجل صاحب الفن على التعبير عن ذات نفسها وحسّها وعاطفتها..... ، وشعر فدوى يؤكد في نفسي هذا الرأي، وديوانها "وحدي مع الأيام" هو للشعر الخالص فيه وجد الأنثى وحرقة قلبها، وفيه رقة مشاعرها وحلاوة جرسها، وهمس غنائها، وفيه من خصائصها هي أو ألوان حياتها: اللوعة والحنين، والحَيْرة، والأسى البالغ على الأخص. وفيه إلى هذا كله هذه الخطرات الشجية في الحياة والموت والفناء والخلود ومتناقضات الحس والفكر في ما يبدو للخاطر ويمثل للوجدان"(289) والواقع أن رأي الإيراني في ديوان فدوى طوقان (وحدي مع الأيام) والتي أصدرته سنة 1952م، لا يكاد يجانب الصواب، فقد أغنت شاعرتنا الشعر العربي الحديث بالشعر الرشيق البعيد عن التكلف والمعبر عن اكتشاف الأنثى لذاتها وفوزها في تحقيق هذه الذات .

ثم يقف الإيراني على فدوى طوقان كما تبدو في قصائد هذا الديوان أو على الأدق على العوامل "التي كونت فدوى الحزينة القلقة الضائعة التي تبحث عن السر في توزعها" (290) وتسأل بلهفة عن النهاية المنتظرة لعذابها وشقوتها وبحثها المتواصل المضني عن الحقيقة، "وفدوى التي تندب بحرقة مأساة التمزق الحائر بين رغبة التخلص من كل قيد وبين حنين الغناء الصوفي في أبدية الوجود وروعة الإشراق السماوي" (291) .

نعم، ما من شك أن شخصية فدوى في هذا الديوان الشخصية المنقبضة السوداوية المتشائمة.... هذه الشخصية تكونت بتأثير عدة عوامل أضفت ظلالاً حزينة على عطاء تلك المرحلة –مرحلة وحدي مع الأيام–، منها: موت أخيها إبراهيم، ثم معاناتها وحرمانها طوال حياتها، وخلو حياتها من الحبيب والرفيق المواسي، ومعركتها مع التقاليد والعادات الجامدة التي تحاول أن تحد من انطلاقتها وحريتها، ورغم هذا إلا أنها تعطي صورة متفائلة تقف في مواجهة صور العذاب واللهفة والخوف والوحدة الصامتة، فمن قصيدة "أشواق حائرة" اختارت فدوى خمسة أبيات لتكون مقدمة ديوانها (وحدي مع الأيام)، وهذه الأبيات الخمسة تعبير صادق عن مدلولات القصائد وموضوعاتها، ومشاعر الوحدة والشقاء والقلق الذي يجتاح كيان الشاعرة، إلى جانب مشاعر الحياة والأمل والتفاؤل. الشعوران معاً ممتزجان متداخلان ضمن حالة نفسية واحدة هي حنينها ولهفتها إلى الوصول والتخلص من الشقاء والحَيْرة والقلق وبناءً على مميزات هذا الديوان وسماته، ينكر الإيراني أن تكون فدوى طوقان "من أصحاب المدارس أو المذاهب الأدبية " (292)، لأنه يرى أنَّ هذه المذاهب قد شوّهت الشعر والأدب جميعاً، فقد شوّه مذهب (ما فوق الواقع) معنى الشعر وانحرف به عن الطَّريق السَّوي، وأنكر المعاني في الفنون جميعاً، والمتأمل لهذا الديوان يرى أن ما ذكره الإيراني يطابق الواقع والحقيقة ذلك أن فدوى طوقان في ديوانها هذا قد نجحت في تصوير العالم الخاص بها تصويراً يسمو إلى غاية الفن وغاية الأداء الشعري الأخاذ، ومن يدخل عالمها يعش جواً خاصاً ينسيه مرارة العيش وتعب الأيام، يقول ناصر الدين الأسد: "إن مشاعر فدوى التي تعاني من قيود مجتمعها وتقاسي من الوحدة والوحشة وتصارع الفراغ والضياع تتنفس في شعر فدوى تنفساً فنياً طبيعياً بَرِئ من الانحراف وسَلِمَ من الشذوذ في المضمون والشكل" (293).

لذا، نرى الإيراني يشيد بقدرة فدوى طوقان على وصف كل معنى أرادت التعبير عنه فهي حينما تصف الحرمان يشعر القارئ بأنه يكاد يلمس الحرمان ويراه بعينيه الاثنتين وهو يسمع هذا النغم المنكسر (294):

...وهنا صبا عضّت عليه قيود سجن واضطهاد

ذوّت أيامه خلف انطواء وانفراد

وهناك شباب ما يزال يجوس قفراً بعد قفر

محترق أبداً إلى شيء

إلى ما لست أدري.....

ويقف الإيراني على تصويرها الرائع للحب والهوى (295):

وكفاني بأن الهوى قد أحال فراغ حياتي

غنى وامتلاء

وإنّي وإياك قصة حب

يخلدها الشعر رغم الفناء ....

ولكن الحرمان ... قد طغى هنا أيضاً وطوّح الآمال وأذوى

أزهار الأحلام إلى نهاية القصيدة :

وسرت مع قلبي وحيدين لا

شيء سوى الأشواك في الدرب

هذا هو شعر فدوى طوقان الذي ذكره الإيراني، والذي يؤكد في نفسه رأيه في شعرها وخاصة ديوانها "وحدي مع الأيام" حيث القلق النفسي يهز كيانها ويلف وجودها وحيث أنغام الحَيْرة، والتيه، والضياع، والصمت والفراغ، والحرمان، وبكاء القلب الغني بالعواطف والإحساسات، وهذا ما أراد أن يقوله ناقدنا الإيراني، وقد نجح في تصوره لقصائد هذا الديوان، لذا أرى أن رأيه يطابق سمات ديوانها ومميزاته يقول ناصر الدين الأسد: "لقد كان قلق فدوى في ديوانها وحدي مع الأيام قلقاً إيجابياً سليماً: تتمثل "إيجابيته" في الثورة على قيودها التي طوّقها بها مجتمعها دون أن تتردى في مهاوي اليأس وظلمات التشاؤم وكآبة الاستسلام إنها تحس بما هي فيه وتحس بما تصبو إليه إحساساً مدركاً واعياً، وفي هذا الإحساس المدرك الواعي تتمثل الصفة الثانية من صفتي قلقها وهي "سلامة" هذا القلق إنها تعبر عنه تعبيراً أصيلاً واضحاً" (296).

وبعد، أليس من حق الإيراني علينا أن نقول عنه إنه قد وعى بشكلٍ واضحٍ عناصر الأداء النفسي عند فدوى طوقان، ولمس تكامل عناصر هذا الأداء عندما

كانت تجربتها تجربة توافر لها الصدق والإخلاص الفنيان، وجاءت ألفاظها وصورها وموسيقاها ذات إيحاءات وألوان وأبعاد وأعماق نفسية، يعيش معها مَنْ يقرأها، فتملأ نفسه، وتغمر وجدانه، وتدخله في جو الشاعرة وتجعله يخوض معها تَجْرِبتها، على الرغم من عاطفية كلامه في بعض الأحيان.

ويقف الإيراني على ديوان آخر لفدوى طوقان، هذا الديوان هو "الليل والفرسان" ورأينا كيف كانت في ديوانها السابق منهمكة في تأملاتها الوجدانية الذاتية، ومشغولة بالكثير من النوازع الإنسانية الذاتية بعامة، ومشغولة بهمومها الأنثوية وببحثها عن ذات الأنثى التي تحاول أن تتواصل مع الآخر، ولعل بداية الخروج من هذا الانشغال الذاتي جاءت مع هذا الديوان ديوان -الليل والفرسان- الذي صدر عن دار الآداب ببيروت سنة 1969م فهذا الديوان حصيلة تأملات فدوى في الهزيمة العربية في الحرب مع إسرائيل، يقول الإيراني :- "في الدفاع تحدثت فدوى طوقان بكلمات قليلة رقيقة عن صدور ديوان جديد لها عنوانه "الليل والفرسان" (297) وهي جميعاً إحدى وعشرون قصيدة بين طويلة وقصيرة يجمعها موضوع واحد هو النكبة التي حلَّتْ في الأرض المحتلة: "وقلما تجد ديوان شعر بتمامه لا يصور غير النكبة، وغير أجوائها المدلهمة، وغير الصراع والفداء، والأمل المرجو في غد قريب، كهذا الديوان، بكلمات قليلة محملة بالشعر والأسى تقدم لك هذه اللوحة للمدينة الحزينة، وكل مدينة في فلسطين حزينة. (298).

اختفت الأطفال والأغاني

لا ظل، لا صدى

والحزن في مدينتي يدب عارياً

مخضب الخطى

إلى أن تقول:

أواه يا مدينتي الصامتة الحزينة

أهكذا في موسم القطاف

تحترق الغلال والثمار؟

أواه يا نهاية المطاف

ويقف الإيراني على قصيدة أُخرى هي "حي أبداً " لقربها من نفسه، حيث تذكره هذه القصيدة ببلدته (يافا) وخاصة المقطع التالي: (299).

يا وطني الحبيب لا، مهما تدر

عليك في متاهة الظلم

طاحونة العذاب والألم

لن يستطيعوا يا حبيبنا

أن يفقأوا عينيك، لن

ليقتلوا الأحلام والأمل.

والواقع إن هذا الديوان قد صدر في وقتٍ انبعثت فيه حركة المقاومة الفلسطينية وتجدد العهد على النضال، من هنا ظهر اعتزاز الإيراني بهذا الشعر، واطمأن إلى أن الوطن سيعود، وهذا كلام صحيح لأن فدوى طوقان:- "ما كان لها أن تشذ عن ذلك وهي ابنة هذه الأرض الحبيبة، والجميلة، الغنية، فراحت تصور لنا بأسلوب شائق وبكلمات تعتمل فيها عواطف المشرد بكل زخمها وتصارعها وأساها، نمته تلك الأرض" (300).

ويحسن الإيراني المقارنة بين شعر فدوى طوقان وشعر بول إيلوار الشاعر الفرنسي، حيث يعجب الإيراني بقصيدة "حرية الشعب" لفدوى طوقان ويطمئن إلى أن الحرية حرية الإنسان في وطنه هي أغلى القيم التي يمكن للإنسان أن يتمسك بها بدون حدود، ويربط بين هذه القصيدة وأناشيد إيلوار التي قرأها عن الحرية والحب: (301)

حريتي!

حريتي!

ويردد النهر المقدس والجسور

حريتي!

والضفتان ترددان حريتي!

ومعابر الريح الغضوب

والرعود والإعصار والأمطار

لقد أراد الإيراني من وقفته على ديوان فدوى طوقان أن يؤكـد: "أن الشـعر أقوى على الاشتباك والاختراق والالتحام بالزمان والمكان والشـخوص والمقاومـة والظروف المشتعلة كلما اقترب من مكان المعاناة وزمان المعاناة، وكان أقوى على الخروج من تيه الهزيمة إلى العزم واليقين وارتفاع الجبين" (302)، وأراه قد نجح في تصور شعر فدوى طوقان الشعر الذي يتحدث عن المقاومة وفي هذا ما يدعم وجهة نظره في أن الأديب مسؤول عن قضايا عصره وملتزم بها، وقد أحسـن الإيرانـي الربط بين الشعر وقضية الالتزام، وهذا واضح في معالجته يقـول:- "إن ظـروف الهزيمة والتردي تثري حياة الإنسان وتضيف إليها أبعاداً مختلفة وقيماً ومثلاً عليـا تعمل على توسيع الآفاق، وصفاء الرؤية، وصقل المشاعر، لكي تصبح أقدر علـى تذوق ألوان الجمال وضروبه وآياته" (303)، لذا، فقد أعطـى الإيرانـي مسـؤولية الأديب اهتماماً خاصاً خاصةً لقضية الصراع مع العـدو الصـهيوني، "أدب الأمـة العربية في هذه الحقبة الراهنة في حياتها، هو أدب صراعها مع عدوها، وكذلك كل ثقافتها وفكرها وفنها.... ترى ومن غير الفنان الصادق، والأديب الصادق، والشاعر الصادق، يمكن أن يؤرث النار ضد الغاصبين، مضـطهدي الشـعوب، ومفوضـي استقلالها، وسالبي أرضها، ومشردي أهلها، تحت كل نجم" (304)

هذا ما أراد الإيراني أن يقوله من خلال هذا الديوان هو التزام الشاعر بقضايا عصره- وكنا قد تحدثنا في الفصل الأول عن الالتزام بشيء من التفصيل- لذا فهـو في رأيه محق ولا يبعد عن الصواب، لأن فدوى طوقان قـد التزمـت مقتضـيات المرحلة ومعطيات معركة النضال الوطني لشعبها الفلسطيني، يقول علـي الشـرع: "لقد حاولت فدوى أن تخرج من دائرة الموضوعات التـي شـغلتها فـي مراحلهـا الشعرية السابقة، وبالتالي حاولت أن تبحث عن أُفق شعري جديد يتفـق وإحسـاس العرب بالخذلان. ولعل فدوى كانت مثل بقية الشعراء العرب الذين أظهروا إحساسهم بالمفاجأة وعبروا بوضوح عن رغبتهم في الانتقال من الهموم الذاتية إلـى صـور الهموم العامة" (305) وهكذا فقد تحولت فدوى طوقان إلى عطاء متواصـل ملتـزم ترافق مع النضال المستمر من أجل القضية والمصير، فهي لم تنفصل عن عطائهـا قبل سنة 1967م، "بل مما لا شك فيه أن أحداث النكبة الأُولى وما أعقبها من تشـرد

وتمزق وذل واضطهاد أثرتْ في عطائها" (306)، ورغم أنها كانت تعيش آنذاك (وخاصة في ديوانها وحدي مع الأيام) معاناة الذات ومعاناة الوطن والقضية لتؤكد إصرار الفلسطيني على مواصلة الطريق حتى الوصول إلى إحقاق الحق في الحياة والوجود.

وهذا ما لمسه الإيراني وعبر عنه وأكدّه فقد انتقل شعرها من التَّجْرِبة الرومانسية إلى التَّجْرِبة الواقعية التي تهتم بشعر المقاومة، وقد انضمت إلى المجموعة البارزة من شعراء المقاومة الملتزمين (توفيق زياد و محمود درويش وسميح القاسم) وعندما رأت فدوى طوقان وطنها يقع ضحية للاحتلال مرة ثانية وشاهدت الهجرة الجماعية الجديدة للفلسطينيين الذين أُجبروا على ترك مساكنهم تحولت إلى صوتٍ من أقوى الأصوات المنطلقة دفاعاً عن شعبها وعن حقوقه "فقد حرصت على التعبير غير المباشر عن المعنى واتخذت لنفسها معجماً شعرياً خاصاً بها يتطور هذا المعجم مع تطور تَجْرِبتها الشعرية" (307).

7.3 موقف الإيراني من تَجْرِبة الأخطل الصغير الشِّعرية:

لما انتصف القرن التاسع عشر هبت على الشعر اللبناني نسمات جديدة وبدأت لغته تتجدد ومعانيه تتطور وصوره تتلون " وكان ناصيف اليازجي" ألمع من ظهر في ذلك العهد وحاول أن يكون صورةً مصغرةً عن المتنبي وأن يجدد على الرغم من أنه ظل محافظاً كل الحفاظ على تقاليد الشعر العربي القديم، وظهر بعده تلاميذ ولكنهم لم يخطوا بالشعر خطوة واسعة وظلوا مقيدين بأغلال الماضي، وكانت رياح الغرب قد بدأت تهب على لبنان ووقع شعراؤه تحت تأثيره وأخذوا يصورون الحياة بمقدار ما تمثلوا من الفكر الجديد، ويعبرون عن واقعهم أحسن تعبير وكان لا بُدَّ لمثل هذا التغيير أن يحدث، فالتحرر من التبعية سبيل إلى حريةِ التعبير والثقافة الوافدة رافدٌ يمدُّ الشعر بكل طريفٍ والمدارس التي أنشأتها الإرساليات أبواب تطل على العالم الجديد" (308).

في ظل هذا الجو ولد شاعر قدر له أن يحمل أصالة التليد وتطلع الطريف، شاعر تمثل لغة أُمته وحياتها وخطا في عالمٍ يموج بالحياة ويدعو إلى التجديد، شاعر

اطلع على فكر الغرب وتأثر بالحركة الرومانسية، وكان هذا الشاعر (الأخطل الصغير) أو (بشارة الخوري) الذي برز في القرن العشرين.

هذا هو الشاعر الذي قال عنه ناقدنا الإيراني: "إنه أرق شاعر في أدبنا العربي الحديث، ولا يكاد ينازعه هذه المنزلة شاعر من جيله أو من جيلٍ أتى بعده، كنت أقرأ شعره وأنا شاب فأُحب فيه هذه الرقة وأحسّ لها من الذوبة والحلاوة والإيقاع الأخاذ ما لا أجد مثله في الشعر المعاصر كله، وقرأت شعره بعد الباب الأول، وفي سن النضج، وبعد أن بلوت من الحياة وذقت من لذاذاتها ومواجعها فبقيت على العهد معه: أحب هذا الشعر وأسكن إليه، وأجد فيه دائماً ظلاً وفيئاً ألوذ بهما من هجير الدنيا ولوافحها" (309).

ولقد كان الخوري من الشعراء الذين أعجبوا بمجلة "الفجر الأُسبوعي" وأرسل بعض قصائده لتنشر في هذه المجلة، فتوطدت العلاقة بينه وبين الإيراني، واتصلت أسبابه بأسبابه رغم البعد، وإن كانت قبل ذلك متصلة أقوى اتصال بشعره الذي "يبلغ من الرقة الحد الذي تذوب معه النفوس، إذ إنك تقرأه وتردده وترجعه ترجيعاً، كان هو الموسيقى كأصفى ما تكون، وكأنه ذوب القلوب، إذ إنك تحب وتعشق وتأسى الخير وألوان الشر جميعاً" (310)، ولعل سبب تعلق الإيراني بشعر الخوري وحكمه على شعره بالرقة والإيقاع الأخاذ هو ما عرف عنه من "نظمه للشعر الغزلي، إذ كانت العاطفة وتصوير الجمال والإحساس به سمة ذلك الشعر التي لونت أغراضه المختلفة، حيث تأثر بعمر بن أبي ربيعة، والبهاء زهير، لأن شعرهما لاقى في نفسه هوى مقيماً وتجاوباً عميقاً وهو ما زال في مطلع الشباب" (311) وهذا واضح في شعره أشد الوضوح.

وأنتقل إلى قضية أُخرى تناولها الإيراني في هذه المقالة وهي سؤاله لنفسه هل الأخطل شاعر قديم لأنه لم يقُل شعره إلا ملتزماً بالوزن والقافية والرَّوي؟ أم هل هو شاعر حديث لأنه تغنى في شعره عواطف الإنسان المعاصر وأحاسيسه وصوره وهمومه وأشواقه ؟!

وهل هنالك شعر يجب أن ينبذ لأنه قيل أو نظم في إطار من عمود الشعر، وشعر آخر يجب أن يكون هو الشعر لأنه ينظم أو يقال في حريةٍ من القيود والسدود؟

إن الإيراني في هذه المقالة-كما يبدو- أراد البحث عن الشعر الخالد الذي لا يموت بموت صاحبه بل يبقى وتقرأه الأجيال جيلاً بعد جيل، وتشعر برقته ومعانيه وصوره وجمال موسيقاه، وتحس له بهزة في قلوبنا، "وليكن قائله بعد هذا امرؤ القيس، أو النواسي، أو المتنبي، أو ابن الرومي، أو شوقي، أو بشارة الخوري، أو محمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم وفدوى طوقان" (312) يعني ليكن قائله ممن التزم قيود الوزن والقافية والرَّوي، أو لم يلتزموا إلا بعض هذه القيود، أو هم تحرروا منها جميعاً لأن نفحة الشعر تتعدى هذا كله ولا تعرف قديماً وحديثاً.

ولا بُدَّ من الإشارة هنا إلى أن ما ذهب إليه الإيراني لا يخرج عن الصواب؛ لأن قيام أي مدرسة في الأدب لا يعني بالبداهة الازدراء بمدرسة سابقة، فليس كل مدرسة جديدة هي ذروة الكمال في الشعر والنثر في آداب الأمم جميعاً، لذا فللشعر العمودي إيجابياته وسلبياته، وعلينا أن لا نرفض الشعر القديم لأنه قديم وقيل في عصر غير عصرنا، ولا أن نعلي من شأن الشعر الجديد أو الحديث لأنه حديث وقيل في عصرنا، فلا ينبغي أن ننظر إلى شعرنا بمقياس القدم والحداثة، بل ننظر بعين الإنصاف لأن الشعر سواء كان قديماً أم حديثاً يخضع لمقياس الرِّداءة والجودة، وهذا ما التفت إليه نقادنا القدامى كابن سلام الجمحي وابن قتيبة الدِّينوري، وهذا ما لمسناه أيضاً عند ناقدنا الإيراني الذي رفض أن يقاس الشعر بالقدم والحداثة.

فالأخطل الصغير، على الرغم من تأثره بشعر القدامى، إلا أنه لم يكن مقلداً، وإنما وصل الماضي بالحاضر، ونقل الشعر العربي من صوره الحائلة وألفاظه المبتذلة ومعانيه السقيمة إلى حياةٍ جديدةٍ قبل أن تمد الرومانسية والرمزية جذورهما في لبنان وقبل أن يظهر شعراء هذين التيارين ويأخذوا بناحية الأدب الحديث (313) فهو شاعر عرف طريقه في الأدب العربي وأخذ منه وتأثر بصوره ومعانيه ثم التفت إلى الغرب وأخذ من شعراء فرنسا، ما وافق هواه وترجم لبعضهم قصائد أو مقاطع،

ومزج بين حسه العربي وثقافته الأجنبية، وخرج إلى دنيا الأدب بشعر يجمع سـمات الشعر القديم ويحمل خصائص الشعر الجديد

ويقف الإيراني عند رثائه "لأحمد شوقي" ويعجب بجمال صوره:

هذا الذي لمس الآلام فابتسمـــت جراحها ثم سالـت في مزاهره

يا بلدة سعدت بالنهــر يغمرهـا بكلّ أزهر حالـي العود ناضره

بالبلبل المتغني فـــي ملاعبـــه والسنبل المتثني فـــي غدائره

يستقبل الفجر أهلوها بغرتــــه ويُغرقون الليالــي في سرائره

ناموا على سرر الأعراس وانتبهوا على صباح بكّي الطّرف غائره (314)

هذه أبيات من قصيدة قالها الأخطل الصغير في رثاء أمير الشـعراء "أحمـد شوقي" والمتأمل لهذه الأبيات يرى تلك الصورة التي أعجب بهـا الإيرانـي، تلـك الصورة المركبة التي تعبر عن الحزن والأسى لموت شوقي وقد حشد فيها بشـارة كثيراً من مظاهر الطبيعة كالنهر والبلبل والسنبل والقطعان والفجر والصباح .

وقال في موطنه لبنان :-

قبلت باسمك كـــل جرح سائل وركزت بندك عاليـاً في الساح (315)

لقد نجح الإيراني في تصور شعر الأخطل الصغير فهو شاعر وكفى، شاعر في الخالدين ..... وهذا حسبه -كما قال الإيراني- ، وأستطيع أن أقول من خـلال هذه المقالة، ومن خلال الاطلاع على بعض شعره، بأنه شاعر عربـي فـي ذوقـه وأسلوبه وتصويره، "فعلى الرغم من ثقافته الفرنسية إلا أنّه لم ينضمْ إلـى مـذهب شعري، أو يتعصب لرأي نقدي، وإنما سار في طريقة الشعر، الذي أحيـا رسـومه شوقي وطغت عليه نسمات الرومانسية من الغرب" (316)، وكان صورة حية تعبـر عن معنى الشعر وأهدافه ،وحسبه أن قال متغنياً بمشاعره وشمائله:

الفصل الرَّابع
الإيراني ونقد المسرح

1.4 توطئة:

المسرح فن عريق ضارب في أعماق الثقافة والفكر الإنسانيين وهو فن إغريقي نشأ نشأة دينية "إذ إنه بدأ على شكل مهرجانات وأناشيد دينية تلقى في مواسم الحصاد وجني العنب وعصره، كما بدأ كفن شعبي أو كنظام من نظم الدولة إلى جوار أسرار الديانة وقد تطور هذا الفن على يد أفذاذ المسرح اليوناني، "وبدأ ينفصل عن الدين في القرن الخامس قبل الميلاد ووصل قمتها الفنية على أيدي اسخيلوس (525-465 ق.م)، وسوفيكلس (496-405 ق.م) ويوربيدس (ق.م) وارستوفانيس (430~385 ق.م) (318). لذا فقد كانت الدولة في بلاد اليونان تشجع هذا الفن وتتعهده، وقد قامت ببناء المسارح وأنفقت عليها الشيء الكثير.

تطور المسرح اليوناني من مجال الدين والآلهة والأساطير إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه، كما انفصل فن التمثيل عن الدين، وأصبح يقوم على شخص يقص الأحداث، وجوقة من الريفيين تُعلق بغنائها على تلك الأحداث، ثم تطوَّر إلى حوار بين شخصين وغناء وجوقة، وأخذت الأعمال المسرحية تقوم على أسس فنية من حيث المدخل والوسط والنهاية والملابس والديكور وتنظيم المسرح، وقد ساعد في تطور المسرح وجود حركة نقدية خصبة أهم أعلامها (أفلاطون) و(أر سطو)(319).

والمسرح هو فن الصراع أي أنه يقوم على تصوير الصراع : صراع الإنسان مع القوى الخارقة ... صراع الإنسان مع الآلهة ... صراع الإنسان مع القدر ... صراع الإنسان مع الإنسان ... صراع الإنسان مع نفسه ... وينفرد المسرح عن باقي الفنون باعتماده على العرض المسرحي أي أنه لا يكتمل إلا بشخصية أمام الجمهور بواسطة فئة من الممثلين وهذا يعني توافر عناصر ثلاثة في العمل المسرحي : النّصّ، الممثل، الجمهور، كما يعني ارتباطاً عضوياً وعلاقة جدلية بين المسرح والناس، هم يستمدون منه فهماً أنضج وأوعى للعالم وهو يستمد منهم الحياة والاستقرار، وإذا كان القاص والروائي يرويان قصصهما بأنفسهما

فالمؤلف المسرحي يبتدع شخصيات تحيا وتروي قصتها بنفسها ... والمسرحية سواء مثلت أم لم تمثل تمتاز بحيوية لا نجدها في الفنون الأدبية الأخرى فاستخدام المؤلف المسرحي للحوار والفعل دوماً، وابتعاده عن الوصف والتعليق، وتقيده بالاختصار والاقتصار على ما هو ضروري كل ذلك يكسب المسرحية صفاتها المميزة لها (320) .

أما بالنسبة للمسرح والاهتمام به في البلاد العربية فلم يظهر قبل (مارون النقاش) سنة 1847م، عندما قام بتأليف رواية (البخيل) وتمثيلها وتوزيع أدوارها وتلحين المقاطع الغنائية فيها، أما مصر فقد كان لها دور كبير في تطور المسرح العربي لوجود قدرات أدبية في مجال التأليف المسرحي، ووجود طاقات فنية جيدة في مجالي التمثيل والإخراج، وتوافر الإمكانيات الفنية من ضوء وديكور وصوت، ودعم رسمي تمثل في بناء المسارح وتكوين الفرق وتأسيس المعاهد الفنية، ووجود صحافة متقدمة وحركة نقد ناشطة، ويمكن القول إن نهضة المسرح العربي خارج مصر لا تعود إلى ما قبل النصف الثاني من القرن العشرين (321) .

أما واقع المسرح الفني في الأردن فهو لا يعود إلى ما قبل الستينات من القرن العشرين حيث ارتبط بتأسيس الجامعة الأردنية سنة 1962م، وبوجود مخرج متميز هو "هاني صنوبر" ثم بقيام فرقة أسرة المسرح الأردني سنة 1965م، ودعم وزارة الإعلام لها ثم تأسيس دائرة الثقافة والفنون سنة 1966م، لدعم الثقافة والمسرح ورعايتها، ثم بتأسيس وزارة الثقافة سنة 1976م، على أن التَّجارِب والجهود المسرحية في هذه الفترة وما فيها من حماسة وصدق كانت تفتقر إلى المقومات الفنية في النصوص المكتوبة، وفي الإخراج والديكور، والإضاءة لأنَّ القائمين عليها كانوا مجموعة من الهواة، ولأنَّ بعضها جاء استجابةً مباشرةً لأحداث سياسية فضلاً عن الظروف المادية والاجتماعية التي كانت تواجه القائمين على هذه النشاطات وسوف نتوقف على هذه القضايا في الصفحات القادمة .

ولسنا بصدد استعراض الحركة أو التَّجرِبة المسرحية منذ البدايات ولكن يكفينا أن نشير إلى اهتمام ناقدنا الإيراني بالمسرحية مبكراً، فقد اشتدت ميوله واتجاهاته نحو المسرح الذي أحبه، وهو صبي: "أحببت التمثيل منذ كنت صبياً في

المدرسة" (322) وكتب كذلك في مجلة الدفاع عدداً غير قليل من المقالات التي عرض فيها لبعض الأعمال المسرحية التي تم إخراجها في القاهرة مثل مسرحية "غريزة المرأة" لإبراهيم عبد القادر المازني، وتناول في مقالاته الجوانب الفنية الخالصة في العمل الدرامي، وفي السنوات الأخيرة من عمر تَجْرِبته الأدبية اهتم الإيراني بترجمة المسرح . فنقل إلى العربية مسرحية (النداء) (323) لوليم ساروبان. وعرَّب مسرحية هنري فرانسوا المسماة (ورق الشَّجر) (324) ولم يقِفْ طموحه هذا على ترجمة الأعمال المسرحية بل اشتمل هذا الطموح على إخراج الأعمال المسرحية ومن خلال عمله مستشاراً لدائرة الثقافة والفنون، "حثَّ فرقة الدائرة على تقديم مسرحية (ورق الشجر) التي قام بإخراجها الفنان مهدي يانس، وقدمت على خشبة مسرح النادي الأرثوذوكسي بعمان وقام بأداء الأدوار الرئيسة فيها الفنانون: محمود أبو غريب، وعادل عفانة، وإبراهيم السنتريس. وقد حقق هذا العمل نجاحاً كبيراً عند عرضه. وهو وإنْ لم يكن من إنتاج الإيراني نفسه إلا أن نجاح العرض المسرحي شجع الكاتب على خوض تَجْرِبة التأليف المسرحي" (325).

ففي عام 1973م نشر الإيراني أول عمل مسرحي من تأليفه وهو مسرحية (الأقنعة) وفي حاشية على النّصّ ذكر الكاتب أن المسرحية في الأصل قصة قصيرة من تأليفه وقد قام بتحويلها إلى عمل مسرحي (326).

والحقيقة أن القصة الأصلية التي قام بتحويلها إلى مسرحية هي قصة "أربع شخصيات تبحث عن مؤلف" وهي واحدة من قصص مجموعته الأخيرة "أصابع في الظلام" الصادرة عام 1971م .

وهكذا فقد كان الإيراني من المحبين للمسرح، ومن المهتمين به اهتماماً مبكراً ويدل على هذا ما كتبه من مقالات نقدية عرض فيها لبعض الأعمال المسرحية التي شاهدها على خشبة المسرح، أو قرأها سواء العربية منها أو العالمية، وإن دلَّ هذا على شيءٍ فإنما يدل على ثقافته الواسعة، ويؤكد متابعته لأحداث إصدارات العالم الإبداعية وتواصله مع ما يجري في العالم، وما يتشكل فيه من تيارات ثقافية ويعكس ذائقته الإبداعية في التواصل مع ما يجري في العالم .

وقبل أن ننتقل إلى ما قاله الإيراني في مقالاته النقدية عن المسرح والمسرحية لا بُدَّ أن نقول إن الأردن يخلو تقريباً من حركة نقدية مسرحية بالمفهوم العلمي الدقيق(327)، بقدر ما نستطيع أن نقول بإنه كان هناك متابعات نقدية تراوحت بين الكتابة اللامنهجية والرأي الشخصي الخالص، وليس أدل على ذلك من اختلاف النقاد حول مشروعية العمل الواحد، فضلاً عن درجات التقويم، وهذه المتابعات النقدية كانت تنتمي إلى أسس النقد الانطباعي الذي يمتاز بالتقريرية والشروحات الخارجة عن نطاق العمل الفني المقرر تقييمه، فظل المسرح والمسرحيات بعيدَيْن عن التقويم المنهجي العلمي، ولم يبرز ناقد مسرحي يمتلك خطاً نقدياً سليماً، وحين يختفي الناقد المتخصص فكل من يكتب له الحق إذنْ في ممارسة المتابعات النقدية أو النقد المسرحي، ومن النقاد الذين مارسوا كتابة النقد المسرحي (بشير هواري، خليل السواحري، مصطفى صالح، عبد اللطيف شما، فخري قعوار، وناقدنا الإيراني) .

ولا بُدَّ من الإشارة إلى أنَّ النقد المسرحي الموضوعي هو النقد العلمي المتخصص الذي يعني بقواعد المسرحية وأصولها وتركيبها ودراستها بموضوعية، بعيداً عن المنهجية والسطحية بحيث يعني الناقد فيه بدراسة الشخصيات والقسمات التي تميز كل واحدة منها ودراسة عنصر الصراع الدرامي وكيفية تفجيره من خلال علاقة الشخصيات وتطور الحدث المسرحي، ثم دراسة لنوعية الحوار الدرامي وعنصر السرد في المسرحية .. وتباين الخصائص العامة لأسلوب المؤلف في الحوار ومدى تناسقه مع التركيبة العامة للبناء الدرامي، وهل هو صادق في تصوير المستوى العقلي والنفسي للشخصيات أم لا.... ؟ طبيعي في تصوير الانفعالات أم لا.... ؟ كذلك البحث في أسلوب المؤلف في تصوير المشاهد والأحداث ومقارنة المسرحية بغيرها من المسرحيات، واستكمالاً لذلك يلجأ الناقد إلى دراسة شاملة لعناصر العرض المسرحي وتقنية عمليتي الإخراج والتنفيذ ولواحق العمل المسرحي وموقع هذا العمل من أعمال الدراما المحلية وغيرها من المسرحيات العربية أو العالمية (328) لنرى عبر الصفحات القادمة أين يقع نقد الإيراني المسرحي؟! بناءً على خصائص النقد الموضوعي المسرحي.

وقبل أن نتناول القضايا المسرحية التي تناولها الإيراني، لا بُدَّ من الإشارة إلى أنه كان للهواة الذين يؤلفون فرقاً مسرحيةً أجنبية، كهواة المسرح في المجلس الثقافي البريطاني في القدس، وكهواة دراما التابعين لمركز المعلومات الأمريكي في عمان وما كانوا يعرضونه في حفلاتهم كان لهم دورٌ مهم حفّز بعض المختصين في الأردن لكي يؤسسوا أسرة مسرحية سميت (أسرة المسرح الأردني)، "وقد ضمَّت هذه الأسرة نفراً من المتحمسين للمسرح منهم: أديب الحافظ، وسهيل إلياس، ونديم صوالحة، وبهاء أبو طه، وغيرهم، وقد قاد هذه الأسرة في بدايتها المخرج (هاني صنوبر)وذلك في عام 1964م، واعتمدت في بداية عهدها على نصوص مسرحية عالمية فقدمت مسرحية (الفخ) لروبرت توماس، و (مركب بلا صياد) لإليخاندرو كاسونا، وتغيرت توجهات المسرح الأردني فأصبح له توجهاته الاجتماعية والسياسية وذلك عقب أحداث هزيمة عام 1976" (329).

2.4 الشخصيات وموقف الإيراني منها:

توقف الإيراني في مقالاته النقدية على بعض المسرحيات التي قامت بتمثيلها على خشبة المسرح "أسرة المسرح الأردني"، وكان له آراء نقدية حول بعض القضايا الفنية والإخراجية التي تتصل بتلك المسرحيات، ويبدأ الإيراني حديثه عن قوة التمثيل أو أداء الشخصيات في مسرحية البيت السعيد للكاتب "سومرست موم"، وتعالج هذه المسرحية بعض القضايا الاجتماعية التي تتناول "مشكلة التفكك الأُسري حيث تمثل هذه المسرحية سقوط الأقنعة الأسرية الزائفة، وتمثل ضعف الانتماء الأسرى وطغيان الغريزة بعيداً عن الشرعية، والقلق الاجتماعي ممزوجاً بالضحك والجد" (330) .

ويرى الإيراني أن التمثيل بجملته كان حسناً جداً، وإن كان قد شعر أن سويته قد هبطت عن سوية رواية مروحة "الليدي وندرمير" "لأُوسكار وايلد"– وهذه الرواية قد مثلت في بداية الموسم المسرحي الأول وقد ارتفعت إلى مستوىً عالٍ من الأداء والتمثيل(331)، حيث تعمد مؤلفها إلى شدّ الجمهور وإثارة التوتر لديه حين تضعه في مواجهة "قضية إنسانية تدور حول التضحية التي تضحيها الأمّ في سبيل ابنتها ويجيء الحل مريحاً ومقبولاً، لدى المشاهدين في عهد هذهِ المسرحية فلم يبُحْ أوسكار

بالحل مباشرة بل جمع في حلّه بين الجد والهزل الجاد فجنح بالمسرحية إلى روائع الأدب المسرحي" (332) .

ويرجع الإيراني قوة التمثيل في مسرحية البيت السعيد إلى المخرج وبعض رفاقه، والواقع أن هذا المخرج "المولود في يافا سنة 1934م، مؤسس أسرة المسرح الأردني، كان يرى أن المسرح هو أقرب الفنون إلى جماهير الشعب وأنه أيضاً ميدان قتال من نوعٍ آخر في سبيل التغيير والحياة الأفضل، ولا غرابة في أن يترجم صنوبر ذلك من خلال سلسلة من المسرحيات المتعددة المواضيع، وكذلك كان يرى أن هناك فرقاً كبيراً بين المخرج ورجل المسرح وفرقاً كبيراً أيضاً بين المخرج وبين إخراج مسرحية ينتهي بنهايتها دور المخرج وبين الإخراج كبداية لخط طويل ينتهي بوضع علامات على طريق خلق حركة مسرحية وفرقاً كبيراً كذلك بين تصور فني للمسرحية، وتصور فلسفي وسياسي واجتماعي للمسرح، وكانت وظيفته هي الوظيفة الثانية كما يبدو، لأنَّ المخرج -كما يرى- لا يجب أن يتصور المسرح على دفعات، أو مراحل أو مراسم، فرجل المسرح شأنه شأن المفكر يرى في عمله استمراراً وتحقيقاً لفكرة أو أفكاراً يود أن يغرسها على المدى الطويل، ومن هنا لا يقتصر دوره على إخراج مسرحية ولا على اختيار أي نص ولا على انتهاج أي أسلوب فني أياً كان، ولكنه بالضرورة يخضع لاختياره للنص وفي تصوره الفلسفي والفني والسياسي والاجتماعي له وفي أسلوب تنفيذه لهذه التصورات" (333)، لذا فقد حرص "صنوبر" على ترجمة هذا كله في مسرحية "البيت السعيد" فجاء تمثيل الشخصيات قوياً، انطلاقاً من رؤيته في تعامله مع الفن المسرحي، هذا بالإضافة إلى تمكن كل ممثل من ممثلي هذه المسرحية – كما يذكر الإيراني- من دوره وأدائه على خشبة المسرح دون تهيب أو تخوف (334).

فالإيراني يتوقف هنا على تقنية مسرحية تتمثل في التمثيل، الذي يحتاج إلى تدريب ومران على الأداء الصوتي والحركي واللياقة البدنية، وقد ظهر هذا في أدوار الممثلين بحيث تقمص كل ممثل وممثلة دوره تقمصاً جعله يظهر بمظهر غير متكلف على خشبة المسرح. ويضيف الإيراني على رأيه السابق قوله "إن أداء الشخصيات في بعض الأحيان كان عجلاً متسرعاً يثير شيئاً من الجهد لدى المستمع،

بل شيئاً من التوتر العصبي أحياناً، وجاء ذلك في الفصل الأول أكثر مما جاء فيما بعده" (335).

لقد اقتصر الإيراني في حديثه عن الشخصيات وعن أدائها بالوصف السريع كأن يقول عن أداء شخصية (مارغريت) : "وكان أداء شخصية مارغريت في رواية "مروحة الليدي وندرمير" أكثر انطباقاً على شخصيتها من أدائها في البيت السعيد" (336) وقوله في (أميل سروجي): "وأدّى أميل سروجي دوره دون تصنع أو ارتباك بل اقترب اقتراباً يكاد يكون تاماً من الاندماج المطلوب في التمثيل" (337)، ولم يتطرق إلى الحديث عن الأبعاد الجسمية والاجتماعية والنفسية للشخصيات المسرحية "انطلاقاً من اختلاف الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، وتباين نزعتها، واختلاف مشاربها من أجل أن تتهيأ للصراع وتشتبك في تحريك أحداث المسرحية" (338).

ويتوقف الإيراني على الشخصيات وأدائها في مسرحية أخرى تسلك منحى (الميلودراما) أو (التراجيكوميديا)، "أي أنها تعالج فعلاً له طبيعة جادة، إلا أن هذه الجدية ليست مستمرة -كما هو الحال في التراجيديا- وإنما وقتية، كما أنها تنشأ من ظهور قوى شريرة تعمل على عرقلة سير الأحداث السعيدة هذه المسرحية هي (مسرحية المشكلة) للكاتب المجري (فيرنيك مولنار)" (339)، ويرى الإيراني أن هذا النوع من التمثيل -التمثيل الكوميدي- شاق وعسير، وربما كان أشد عسراً ومشقة من تمثيل المآسي والقصص الجادة، وقد شاهد الإيراني هذه المسرحية على مسرح مدرج سمير الرفاعي في الجامعة الأردنية، وابتهج بالقاعة الممتلئة بالمشاهدين وهذا يدل -كما يفهم هو- على أن المسرح بدأ يثير الاهتمام والعناية عند الناس وعلى أن ما تعرضه أسرة المسرح الأردني بلغ من رسوخ القدم في فن التمثيل أن أخذ الناس يشعرون بأنه يسد حاجتهم إلى هذا الفن الرفيع، أو على الأقل يسد بعض هذه الحاجة (340).

ولا بُدَّ من الإشارة إلى أن هذه المسرحية ليست لها مغزى فلسفي أو رؤية معينة، ولكنها تلتقي مع غايات التأليف المسرحي عند نقطتين الإثارة الواقعة من تأليف مسرحية على خشبة المسرح نفسه، لحل (المشكلة) التي تقتبس الرواية منها

اسمها، وهي المشكلة التي يقع فيها الحبيب إذ إنَّه يسمع حبيبته تغازل رجلاً آخر، ثم النقطة الأخرى وهي الهزل الملازم للرواية والذي يساعد على معالجة تلك القضية الاجتماعية الإنسانية.

وهكذا، فقد رأى الإيراني أن أداء الشخصيات وقدرتها على إتقان أدوارها، كان مميزاً فمثلاً كان (أديب الحافظ) توري "عماد المسرحية طيلة الرواية، حيث كان يصول ويجول ويشرع صوته ويخفضه ويتحرك ويدور شأن من يشعر أنه يملك زمام المسرح، لا يباعد بينه وبين أحسن الممثلين إلا مسافة قصيرة يتغلب عليها بالتدريب والمران المستمرين، بالإضافة إلى أن حسن سمته، وملاءة صوته، وفصاحة عبارته (لغته السليمة)، واعتدال جسمه ،كل هذا يجعله رجلاً عاماً من رجال المسرح، يستطيع أن يبدع في مجالاتٍ متنوعةٍ" (341). أما الممثل (صلاح أبو هنود) الذي مثل دور الفتى الموسيقار (إلبرت آدم)، فقد أجاد في دوره على صغر سنه إجادة حسنةً، "وقد استطاع أن يدخل المشاهد معه في أحاسيس الألم حين مثل دور المحب الذي عرف خيانة حبيبته ولم يكن يلتفت إلى جمهور المشاهدين، لكنه لم يبْدُ في مستوى سنه، كان كأنه في السابعة عشرة من عمره، والمؤلف قد نصَّ على أنه في الخامسة والعشرين والفرق كبير" (342).

وأدَّت الآنسة (قمر الصفدي) (إيلونا)أداءً حسناً، خاصة الأداء الذي يتعلق بالانفعالات النفسية من تخوف وفرح، على الرغم من صعوبة هذا النوع من الأداء "ولقد كان بريق عينيها والتفاتاتها وتعابير وجهها تشف عما تريد الإعراب عنه، وكانت قوة التمثيل العاطفي على هذه الصورة أبعد أثراً من الحركة الواسعة التي كانت تقوم بها على المسرح بما فيها من القدرة على الانتقال السريع والالتفاف" (343)، ورأي الإيراني هذا لا يبعد عن الصواب، وليس غريباً لأنه "يتفق وردود المرأة الطبيعي وهو إحداث الأثر المطلوب عن طريق العاطفة المؤثرة والخلجة الشجية " (344).

وقد أبدع نبيل (المشيني) المادي حين قام بتمثيل فصل البروفة في الرواية، وبخاصة "قدرته على إعادة الأسماء والكلمات الطويلة التي استحبها الجمهور، ويبدو

أن قمة السرور في المسرحية جاءت في دور المشيني، وهو يذرع المسرح ذهاباً وإياباً في هذه البروفة الجميلة التي حلت المشكلة فيما يبدو " (345).

كما يتوقف الإيراني على الشخصيات وأدائها في مسرحية (أفول القمر) (The Moon Is Down) للكاتب (جون شتاينبيك)، وهي رواية تتحدث عن تمجيد حركة المقاومة في الأقطار الأوروبية التي وقعت تحت تأثير الاحتلال النازي في الحرب العالمية الثانية (346)، وقد أعِدَّ نصّ (شتاينبيك) بما يتواءم مع الأوضاع السائدة في الوطن العربي بعد الحرب العربية الإسرائيلية وحدوث نكسة عام 1967م، وقد اكتفى الإيراني بإيراد القول التالي عن شخوص هذه المسرحية: "سيظل شخوص التمثيلية مرتبطين في أذهاننا زمناً طويلاً بكُلّ المعاني والأغراض التي أجادوا في أدائها، بل هم سيظلون مرتبطين بالممثلات والممثلين الذين أدوا أدوارهم أحسن ما يكون الأداء" (347).

ويبدو لنا مما تقدم أن الإيراني اتبع في نقده وصف أداء الشخصيات وصفاً سطحياً، دون أن يعتني بدراسة القسمات التي تميز كُلّ شخصية، وتصوير المستوى العقلي والنفسي للشخصيات.

3.4 اللغة وموقف الإيراني منها:

إن اللغة العربية الفصيحة في العمل المسرحي في تلك المرحلة -مرحلة الستينات- قد تقدمت على اللغة العامية، من عمر التَّجْرِبة المسرحية الأردنية، وثمة عوامل كانت وراء تفوق الفصيحة على العامية لعل من أهمها: أن الإعداد لم يكن شائعاً في تلك الفترة بل كان القائمون على هذه التَّجارِب المسرحية يأخذون النص على علاته وبلغته التي كتب بها، وقلة وجود كُتّاب مسرح محليين في تلك الفترة، "وكانت هذه التَّجارِب تقدم في الأندية والمدارس ومسرح الجامعة الأردنية، وكان القائمون عليها هم غالباً مدرسو اللغة العربية فاقتضت أن تكون هذه التَّجارِب بالفصيحة ناهيك عن أنّ أكثرها كان مترجماً بلغة عربية، ولم يكن بوسع أحد أن يغير في الترجمة " (348).

ويتحدث الإيراني بداية عن اللغة في مسرحية "البيت السعيد" حيث يقول: "وجـاءت اللغة على العموم مقبولة متسلسلة دلت على حسن الترجمة، وبعض التراكيب تحتاج إلى تصحيح، وإن قواعد اللغة الأساسية لفي حاجة كذلك إلى اللمس هنا وهناك .... ويستطيع المشاهد أن يرى مبلغ ما لا بُدَّ أن يكون المخرج قد بذل من الجهد في هذا السبيل بسبب من الاستعداد المحدود في بعض الحالات، إلا أن الفرقـة تسـتطيع أن تستفيد من خبرة لغوي قدير لتصحيح التراكيب وشَكْل الكلام شَـكْلاً تامـاً، ونحـن واثقون أن ذلك سيؤدي إلى تحسين كبير لا يحد منه إلا تقوية الاستعداد الذي أشـرنا إليه، مع الزمن" (349) وكلام الإيراني في هذا المجال لا يخرج عـن الحقيقـة لأن النصوص المسرحية التي مُثِّلتْ في تلك المرحلة هي نصوص مترجمة وغالبـاً مـا تحتاج الترجمة إلى تصحيح بعض التراكيب وقواعد اللغة العربية.

أما في مسرحية "المشكلة" فيرى الإيراني أن المبنى اللغوي لهذه المسـرحية "لم يبلغ درجةً عاليةً من الإتقان اللغوي، فالتراكيب والقواعد بحاجة إلى مزيـدٍ مـن العناية والاهتمام وسيظل المخرج عاجزاً عن بلوغ ما يريد من الإتقان اللغوي، حتى يصبح كل ممثل وممثلة في الأسرة مالكاً ناصية اللغة. ثم إن بعـض الممثلـين لـم يستطيعوا أن يتخلصوا من لهجتهم المحلية" (350).

وهكذا نرى ما يراه الإيراني من حاجةٍ ماسةٍ إلـى أهميـة العنايـة باللغـة والتراكيب، على أنه لم يعالج هذه القضية معالجةً كافيةً، حيـث اكتفـى بقولـه إنَّ التراكيب والقواعد– في هاتين المسرحيتين– بحاجةٍ إلى مزيدٍ من العناية والاهتمـام دون أن يورد أدلةً من المسرحيتين تثبت ذلك، مع العلم "أن شعرية اللغة وواقعيتهـا وفصاحتها وعاميتها من أهم قضايا النقد الموضوعي للمسرحية، والمقياس العام فـي النقد هو ملاءمة اللغة للموضوع، وأن اللغة الفصيحة إذا صـلحت فـي التراجيـديا (المأساة) فلا شكّ أنها أقل صلاحية في الكوميديا، واللغة الشعرية في المسـرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة " (351) والمهم دائماً هو أن ينم الوعاء عن محتوياته، هذه جميعها أُمور لم يلتفت إليها الإيراني في نقده، مـع أنهـا ذات مساس مباشر بالنقد الموضوعي للمسرحية.

غير أن الإيراني في مقالة له بعنوان (سوق الحمير وتوفيق الحكيم) يتوقف على استخدام اللغة العامية في المسرحية بشيءٍ من التوضيح، ويعرب بدايةً في مقالته هذه عن تقديره الكبير لتوفيق الحكيم وجهوده المسرحية المتميزة فيقول:- "ولا يزال من الرواسب في ذهني أن توفيق الحكيم كاتب مسرحي من طراز خاص إنه صاحب مسرح الأفكار في أدبنا العربي الحديث، كان هذا شأنه منذ ألَّف (أهل الكهف) و(شهرزاد) وهما رائعتاه اللتان نشرتا اسمه، وأذاعتا صيته، وبعد ذلك علا توفيق الحكيم وهبط. ولكنه لم يسفُ أسفافه في هذه المسرحية الصغيرة التي أراد بها أن يوطد من دعائم العامية في الأدب المسرحي" (352) وهكذا فإن الإيراني على الرغم من تقديره لجهود توفيق الحكيم المسرحية، إلا أنه يهاجمه في هذه المقالة بأشد ما يملك من أسلحة بسبب محاولة (توطيد العامية) في مسرحيته هذه (سوق الخمير) ويصف فعلته بالنكراء.

ثم يدخل في مناقشة ثنائية العامية والفصيحة، ليؤكد بأن العامية" لغة كل من هب ودب من الحثالة والسوقة وتجار الرقيق الأبيض وعصابات السلب والنهب وصغار الناس" (353)، ويرى أنه لم يفكر أحد في اصطناع لهجمات أُولئك الخلق في عملٍ أدبي ذي قيمة ويتساءل عن سبب فعلنا هذا الذي أدَّى إلى اجتراح الإثم في لغتنا العربية اللينة الطيعة المتطورة (354).

وأرى أن ما ذهب إليه الإيراني دقيقٌ، ولا يجانب الصواب لأنَّ العناية باللغة أمر مهم في تقويم العمل الأدبي ونقده وهذا ما يؤكده محمد مندور أثناء تناوله لأعمال توفيق الحكيم حيث شرح هذا الناقد أثر العناية باللغة في تقويم العمل الأدبي بعد أن رأى إهمال الحكيم هذا الجانب في بعض مسرحياته فيقول: "ولقد حاول كاتبنا الذكي أن يرى في بنائه لموضوعه، وتصريفه للغة الحوار أسلوبه الخاص، والحكيم كرجل تفكير لم يعُدْ يرى للصورة جمالاً يعتد به، فاللغة عنده أصبحت أداة يسيرة لنقل الأفكار النبيلة، والأسلوب عنده هو روح الكاتب وشخصيته ومنهجه في التأليف، وهذا حقّ ولكنه ليس كل الحق فهناك أيضاً جمال فن العبارة وروعة لغة الحوار" (355).

والجدير بالذكر أن نقاشاً حاداً قد دار في بيئتنا العربية حول لغة الحوار في المسرح، أتكون عامية أم تكون فصيحة ؟ فمن النقاد من رأى "أنَّ جمال اللغة وفصاحتها متمم لجمال الفكرة في المسرحية والقصة معاً على اعتبار كل منهما لوناً من ألوان الفن الجميل الذي ينهض على هاتين الدعامتين معاً، ومنهم من رأى أن تكون لغة المسرحية أو القصة صورة للغة الجارية في الحياة وأنْ تنطق شخوص المسرحية أو القصة بما تنطق به في حياتها وفي مثل مواقفها ويرى أصحاب هذا الرأي أن ذلك أدل على الصدق في التأليف و الصدق في التصوير" (356).

وهكذا فان الإيراني من أنصار الرأي الأول، وانطلاقاً من رأيه وتصوره هذا واصل انتقاده للغة الحكيم، حيث يقول: "ثم هذه باريس، ولقد نزعم أننا شاهدنا على مسارحها بعض ما شاهد الحكيم، وقرأنا من تمثيلياتها قدر ما قرأ على الأقل فأين هو الكاتب المسرحي الفرنسي المحترم الذي اصطنع في مسرحياته ما اصطنع الحكيم من هذه العامية ؟ حتى (آشار) و (بانيول) لم يصطنعا من عامية باريس أو مارسيليا إلا القليل" (357) ثم يتساءل الإيراني "لماذا تراك يا أخ توفيق وصفت كلاً من المناظر الثلاثة بكلام فصيح فقلت مثلاً في وصف المنظر الأول (المكان قرب سوق الحمير. نهيق يسمع من بعيد. خارج هذه السوق يجلس شخصان يبدو في ملابسهما الرثة وهيئتهما المزرية أنهما من العاطلين) ثم انثنيت فوراً إلى الحوار (الحماري) ؟ أتحسب أن واحداً كـ (أنوي) يمكن أن يفعل ذلك في مسرحية يمثلها ملعب تياترو فرنسا –الاوديون– أو ملعب الكوميدي فرانسيز؟ " (358) ثم لا ينسى الإيراني أن يقول إن (يونسكو) وهو دخيل على اللغة يوم أتى باللامعقول –الذي استهوى الإيراني ألَّف مسرحيته "يا طالع الشجرة" لم يفكر أن يصطنع العامية.

ومما لا شك فيه أنَّ لغتنا، لغة، لينة، طيعة، قابلة للتطور، ومسايرة روح العصر، وما أبعدها اليوم عن التذمر والتفيهق والعجز، وأنَّ فيها من السلاسة والمرونة ما يزري بكثير من اللغات. وهي لغة الأكثرية الكاثرة من المتعلمين لا حين يكتبون، ولكن حين يتحدثون أيضاً. فكيف نتنكر لها لا لشيء "إلا لكي نضع حميراً وعاطلين وفلاحين على المسرح" (359) وعلينا أن لا ننسى أن اللغة الفصيحة رابطة لا يمكن إنكار أهميتها للتقريب بين الشعوب العربية، ثم إن الأدب الخالد هو

أدب اللغة الفصيحة وما عداه لا يمكن أن يكتب له البقاء، حتى لو كان مستحقاً لـــه، لأنَّ العامية ليست لغة صالحة للبقاء ولأنَّ لهجتها تتغير من جيلٍ إلى جيـلٍ، ومــن قطرٍ إلى قطر، وعلينا أن لا ننسى أمراً آخر وهو أن الكتابة نوعان الكتابة الصحفية والكتابة الأدبية، ومن سوء الحظ أن الصحافة أثَّرت على لغة الأدب تأثيراً شـديداً، وهذا ما يجب أن ننتبه إليه فلا بُدَّ أن يظل التعبير الأدبي في جماله وروعـــة لغتـــه، وألا تلحقه العجلة التي هي طابع الكتابة الصحفية، وهذا فعلاً ما خشي منـــه ناقـــدنا الإيراني عندما قال: "متى كان الفن الأصيل نقلاً (فوتوغرافياً) عن الواقع والحيـــاة، إذن فإنَّ التحقيقات الصحفية هي خير من فنون القصة والمسرح والروايـــة. وهـــل أصبحت تنكر الفن أيضاً يا حكيم؟ ولكن لا، إنك تدرك تماماً مقتضيات الفن والأدب وأصوله ومعطياته بل أنت واحد من القلائل الذين يدركون هذا كُلّه أعمـــق الإدراك وأصحه وأوفاه. ومع ذلك يجرك تيار المستهترين بلغتهم ويجرفك تيار الذين يكتبون للمسرح (بلغة الصحافة) ما لو نشر فلن يقرأه أحد وإذا مثله الممثلون يدخل من هذه الأذن ويخرج من تلك. إننا لا نريد لك ذلك لا نريد أن تضرب المعاول فـــي فنـــك، وأدبك، وسمعتك "(360).

وبناءً على ما تقدم فلقد وقف الإيراني موقفاً حازماً مـــن اللغـــة المحليـــة أو العامية فعدَّ صنيع الحكيم في مسرحياته الاجتماعية الصَّغيرة ضرباً من الاســـتجابة للمؤامرة على اللغة العربية والثقافة العربية: "وأولئك الذين يكتبون بالعاميـــة، أيـــة عامية هذه ؟ عامية مصر أم العـــراق أم لبنـــان أم الأردن أم تـــونس أم المغـــرب والجزائر أم اليمن ؟ أية واحدة من هذه –العاميات– عيـــب والله. إن شـــرَّ النـــاس وأسوأهم من يتآمر على نفسه. وهذا من أقبح ضروب التآمر على الذات، لأنه يتعدى الفرد إلى الجماعة وإلى الوطن العربي كله، وهي مؤامرة ساخرة على لغتنا العربية. مؤامرة يخطط لها في الخارج وتنفذ بأيدينا، يا لحماقتنا وغفلتنا ..... والمســـرحيات أدب أو المفروض أنها أدب. والقصة أدب أو المفروض أنهـــا أدب. وهـــل تصـــلح العامية أن تكون وعاءً أو قالباً لأدبنا المسرحي أو القصصي، لماذا لا نكتب أبحاثنـــا بالعامية أو إحدى العاميات إذن؟ أساتذة الجامعـــات لمـــاذا لا نـــدعوهم أن يكتبـــوا دراساتهم بإحدى العاميات" (361).

ويختتم الإيراني مقالته النظرية التهكمية الساخرة قائلاً: "لمن أشكوك يا أخ توفيق: إلى مونترلا وآنوى، بل وآشار وبانيول، وصاحبك يوجين يونسكو ثقْ أنـي سـأفعل هذا في أول زيارة لي جديدة إلى باريس. وسأُبلغهم تحياتك الحارة.... مـن سـوق الحمير... مع أطيب النَّهيق" (362).

ونحن ندرك -أخيراً – أن لغة الحوار في الأدب العربي الحديث سواء فـي المسرح أو القصة تشكل إحدى القضايا الشّائكة التي تتباين فيها الآراء، ولكن يبـدو لنا أن الإيراني القاص ناقض الإيراني الناقد فلجأ إلي إجراء الحوار بالعامية أحياناً، وهي عامية قد تكون فلسطينية أو أردنية أحياناً، ولكنها في أحيان أخـرى مصـرية لسبب غير مفهوم. ففي قصة (سحابة ومرت) (363) على سبيل المثال يجري الحوار بين الأصدقاء في قهوة الحاج مصطفى المتواضعة باللهجة المصـرية يقـول عبـد الواحد، بطل القصة، "وأنا يا جماعة مش صاحي على نفسي هالايام. مـش لاقيـين لقمة ناكلها. الولية والأولاد حلتهم مجنناني .. العيش جاف مش محصلينه" (364).

بقي أن نقولِ إن الفن ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للواقع، ولا تعني واقعية اللغـة -كما يريدها أصحاب المذهب الواقعي- إنطاق كل شخصية بلهجتها الخاصة، وإنما هي ملاءمة بين اللغة وبين الشخصية من الناحية العقلية والنفسية والعاطفية، ثـم إن العربية الفصيحة تستطيع أن تستوعب الألوان المحلية فهي كما يقول -علـي أحمـد باكثير- "مثل الماء الصافي الذي يمكن تلوينه بأي لون تريد، فيظهر هذا اللون على حقيقته. أما العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يظهر أي لون جديد علـى حقيقتـه" (365)، وبعد فما علينا إزاء هذا إلا أن نؤيد ما ذهب إليه ناقدنا الإيراني لدقة رأيـه وعلميته وبعده عن الخطأ.

4.4 الحوار وموقف الإيراني منه:

ما من وسيلة تبرز الصراع من أجلى مظاهره مثل وسيلة الحوار، ولهذا مَعْلم أساسي من معالم العمل المسرحي القديم والحديث، "وإذا كان الصراع هو المظهـر المعنوي للمسرحية، فإنّ الحوار هو المظهر الحسي لها وهو يؤدي وظيفة هامة حين يسير بالحبكة المسرحية ويطورها وينمي أحداثها ويساعد علـى رسـم شخصـياتها

بأبعادها المختلفة، فيدل على وضعها الاجتماعي أو مستواها الفكري والخلقي" (366)، ويشترط النقاد في الحوار المسرحي "أن يكون بعيداً عن التكلف والافتعال، مناسباً للشخصية وموقفها وانتماءاتها الاجتماعية الفكرية، نابضاً بالحياة والحيوية، مغرياً بالمشاهد بمتابعته والسَّير معه حتى نهاية المسرحية " (367).

وقد تناول الإيراني هذه القضية في مقالاته المتعددة فمثلاً نراه يقول عن الحوار في مسرحية المشكلة: "وعندما يقع الحوار بين المادي العشيق الكهل و (إيلونا) المحبوبة وينكشف أمر حُبّ المادي (لإيلونا) يحزن (آدم) حزناً عميقاً ظاهراً وسبب هذا ظاهر لدينا (فآدم) محب يريد أن لا يشركه في حبيبته أحد" (368)، ونلاحظ هنا سطحية كلام الإيراني حيث يذكر أنَّ حواراً قد جرى، دون أن يتعمق أو حتى يذكر مثالاً من المسرحية عليه غير أنّه يتوسع في حديثه عن الحوار أثناء تناوله مسرحية (أفول القمر) فنوعية الحوار الدرامي الذي دار بين شخوص المسرحية يرتبط ارتباطاً مباشراً بالمعاني الإنسانية التي حرصت المسرحية على تقديمها، "فيرى أن" حوار الشخوص على بساطته واقتضابه تعبر فيه الكلمات عن جميع المعاني الإنسانية العميقة بسهولةٍ ويُسرٍ ودقةٍ موحيةٍ لا تتأتى للخطب الرّنانة" (369) وعلى أن في المسرحية ضباطاً وجنوداً وقعقعة سلاح وأمْراً ونهياً فإنَّ القارئ للمسرحية أو المشاهد لها لا يقع على موقف خطابي واحدٍ ولا على كلمات وعبارات طنانة، والإيراني عندما شاهد المسرحية لمس تجاوباً طبيعياً وحاراً من المشاهدين مع أكثر مواقف المسرحية، "وكان للكلمة الواحدة الموحية وقعها العميق في نفوسهم وعقولهم لذا جاء انفعالهم صادقاً......، ولعل خير الأمثلة على هذا الحوار الموحي، بل الشديد الإيحاء، على ألسنة الشخوص الذين مثّلوا الرواية هو الحوار الذي دار بين (طبيب البلدة العجوز وصديقه العمدة) يقول الطبيب: إن الذي يقلق الغزاة هو كيف ننشر الأنباء على الرغم من الرّقابة الشديدة، وكيف تظهر الحقيقة وتسخر من سلطان الراغبين في طمسها " (370).

ويذكر الإيراني مثالاً آخر على الحوار الموحي من المسرحية نفسها حيث يقول: "ونرى الكونيل (لانسر) وهو رمز الاحتلال يخاطب عمدة البلدة بأدبٍ جمّ يخفي أسوأ النوايا: يا سعادة الرئيس إن أوامرنا لا تقبل الجدل يجب أن نحصل على

الفحم الحجري وسوف نقتل الناس بالرصاص إذا وجدنا ضرورة لذلك... ، وقــول عمدة البلدة يخاطب صديقه الطبيب: إنني رجل صغير يا دكتور. وهذه بلدةٌ صغيرةٌ، ولكن لا بُدَّ أنَّ في قلوب صغار الرجال شرراً يشعل النار عند اللزوم" (371) وعلى الرغم مما ذكره الإيراني، إلا أنَّ كلامه عن الحوار بقي كلاماً سطحياً دون أنْ يشير أدنى إشارة إلى الخصائص العامة لأسلوب المؤلف ومدى تناسقه مع التركيبة العامة للبناء الدرامي. وهذا أمر مهم يتعلق بالنقد الموضوعي المسرحي وهو " النقد العلمي المتخصص الذي يعتني بقواعد المسرحية وأصولها وتركيبها ودراستها بموضــوعية بعيداً عن المنهجية و السطحية " (372) .

5.4 قضايا الإخراج الفنية وموقف الإيراني منها:

ولا يفوت الإيراني الحديث عن بعض قضايا الإخــراج الفنيــة كالإضــاءة والديكور هذه القضايا التي تساهم في إنجاح المسرحية والتي تساعد علــى إضــاءة خشبة المسرح بحيث يتمكن الجمهور من مشاهدة عرض المسرحية بوضوح" (373)، وقد تمنى الإيراني أن تكون الإضاءة في مسرحية "البيت السعيد" أحسن حالاً يقــول: "لولا توصية بأنْ تتقوى الإضاءة وتتلون بصنورة تكسب المسرح بهاءً أسطع ورونقاً أجمل" (374) أما في مسرحية "المشكلة" فقد اكتفى بقوله: "إن توزيع الضوء لم يكــن جيداً، والإنارة كانت خافتة ضعيفة" (375) والجدير بالذكر "أنَّ الإضاءة الحديثة قــد دخلت إلى المسارح الأردنية، واستخدمت الكشافات الكهربائية ذات الطاقــة العاليــة التي توزع توزيعاً هندسياً مدروساً حسب طبيعة المسرح وطبيعة المشهد المسرحي، وقد تكون عاملاً في إنجاح المسرحية وقد تكون عكس ذلك"(376).

أما الديكور فيرى أنه لم يصلِ إلى درجةٍ عاليةٍ من الاهتمام فــي مســرحية "المشكلة" ، "بحيث كانت الجدران وأبواب الغرف على المسرح رتيبة، يحسُّ الناظر إليها بأنها مصنوعة حالاً، وهي أبواب وجدران قد رسمت رسماً فجاءت خطوطهــا هندسية ضيقة ودهاناتها ناعمة لا تحسُّ فيها حياة الواقع، ومــع أنَّ منظــر البحــر والشجر خلال النافذة الكبرى كان جميلاً إلا أنَّ اللون فيه كان جامداً " (377) ويذكر الإيراني أنَّه "ليس من السهل عليه أن ينتقد الديكور المسرحي أو الإضاءة لأنَّ لهــذا

الجانب أخصائيين يعرفونه" (378)، ونحن نرى أنَّ الديكور في مرحلة الستينات لم يكن ذا أهمية كبيرة في العملية المسرحية نظراً لقلة الإمكانات المالية، أما في المراحل المتأخرة من عمر التَّجْربة المسرحية، فقد أصبح مادة تخصصية تدرس في الجامعات والمعاهد الفنية، وأقبل على دراسته عدد لا بأس به ممن لهم ميول فنية كنادر عمران وهايل العجلوني، وكرام النمري وغيرهم.

كما ويتوقف الإيراني على بعض عناصر المسرحية الأخرى (كالحادثة) التي يتم التَّعبير عنها مسرحياً من خلال ثلاث مراحل هي العرض والتَّعقيد والحل، وهي مراحل يربط بها الكاتب المسرحي بما يسير بالعقدة التي تراعي السببية في تطور الحدث من العرض إلى العقدة دون أن تعتمد على عنصر المصادفة أو المفاجأة المفتعلة حتى إذا ما تأزمت الأُمور ووُضِع البطل في حلقة مستحكمة من الضغوط، هفت النفوس إلى المخرج والحل المناسب وغالباً ما يلمح الكاتب إلى هذا الحل بحيث يمكن أن يستشرفه قبل حدوثه ويشترط نقاد المسرح أنْ يكون هذا الحل منطقياً ونتيجة للأحداث المتسلسلة السابقة (379)، وقد اكتفى الإيراني بإيراد التعليق التالي على حوادث مسرحية "البيت السعيد": "لقد جاءت متابعة حوادث الرواية وهدفها سهلاً لا تعقيد فيه ولا تشتيت" (380).

والواقع أنه برغم هذه الآراء النقدية الجُزئية الانطباعية التي قدَّمها الإيراني إلا أنها تظل تجربة جادة للنقاد المسرحيين في عصرنا الحاضر، لمزيدٍ من الإنجاز والعطاء الفكري المستمرَّيْن. على أنَّ السبب الذي يكمن وراء هذا النقد الجزئي هو قلة النصوص المحلية التي أدَّت إلى غياب المنهج النَّقدي والدراسات الكاملة لنوعية النصوص المعروضة، ذلك أنَّ معظم النصوص التي تمَّ عرضها في مرحلة الستينيات كانت تخضع لوجهات نظر متباينة أشد التباين، وأشكال فنية مختلفة للغاية، وأغلبها كان نصوصاً مترجمة عن اللغات العالمية.

6.4 موقف الإيراني من تجربة اللامعقول في المسرح:

يتوقف الإيراني هنا على أعمال واحد من أبرز مسرحيي اللامعقول في الآداب العالمية وهو يونسكو في مسرحيته (السائر في الهواء) يقول "إن يونسكو هو

القمة الكبرى بين كُتّاب أو أدباء اللامعقول أما الآخرون فأشبه ما يكونون بالتلال الصغيرة إلى جانبه .... ويتوقف على مجموعته القصصية (صورة الكولونيل) الاسم المستمد من عنوان إحدى القصص التي حوّلها يونسكو إلى مسرحية باسم (السائر في الهواء) وقام بإخراجها وتمثيل الدور الأول فيها ممثل فرنسا (جان لوي بارو) في مسرح فرنسا- الأُوديون- وهو يكاد يكون أعظم مسارح باريس جميعاً.

لقد أشار يونسكو في هذه المسرحية "إلى أنه لا مفر من بلاء يطل برؤوسه الرهيبة من قماقم القنابل الذّرية والهيدروجينية، وسائر مبيدات البشر في هذا الزمان، إنه تصوير لهذا الذي فقده الإنسان من أمن وهدوء وسلام" (381)، فهذه قصة من مسرح (اللامعقول) التي يتحقق فيها للإنسان حلم الإحساس بالطيران والتنقل خارج مناخات الحروب، وقذارات النظم الاجتماعية المتصارعة هرباً من كل معقول أو لا معقول في عالم الصراع (اللاأخلاقي).

لقد أراد الإيراني من تناوله لهذه المسرحية أنْ يقول "إنّ هذه المسرحية نموذج حسن من (أدب اللامعقول) وكُنّا قد تحدَّثنا بشيءٍ من التفصيل عن أدب اللامعقول في الفصل الأول من هذه الرسالة- ثم يورد بعض التعليقات على هذه المسرحية فيذكر أنّ يونسكو في (أدب اللامعقول) نقلنا إلى "عالم الطفولة" أما هو فيقول إنَّه ينقلنا إلى عالم الأحلام إنه يروي لنا أحلامه بعد أن يُدْخِلَ عليها ما يراه من تعديل ويدخل عليها آراءٍ وأفكاراً نتلمحها هنا وهناك ويلفها هو بغلالة رقيقة أو غير رقيقة من صور وتهاويل (اللامعقول)... فالبيت الذي تدمره القنابل في أول القصة بيت من بيوت الأحلام.. والرجل الذي يبدو آتياً من عالم آخر هو نقيض عالمنا حلم من الأحلام أيضاً... والطيران حلم... وكلها أشياء غير معقولة، كما تكون الأشياء تشبه كذلك تصورات الأطفال. ولهذا السبب قالوا في أُوروبا إن أدب يونسكو نقلنا إلى عالم الطفولة" (382).

لقد اكتفى الإيراني بتلخيص هذه المسرحية وإيراد هذا التعليق عليها مع العلم بأنه قد عالج هذه المسرحية في حلقتين وامتدت عشرين صفحة ولكنه كرر في الحلقة الثانية ما كان قد ذكره في الحلقة الأُولى دون أن يضيف شيئاً، ودون أن يقف على مميزات مسرح اللامعقول ونقدها نقداً تطبيقاً موضوعياً، ومن هذه المميزات "أنّ

مسرح اللامعقول يقدم على معاداة العقل وضرب المنطق، وأنَّ الحدث فيه غالباً ما يكون غائباً، وأنَّ الحوار فيه ينحدر إلى مستوى الثرثرة الفارغة، وأنَّه يعير اهتماماً خاصاً اللاشعور والأحلام والهواجس، وأنَّه أخيراً يعرض الشخصيات إلى عملية تفتيت فيفقدها تماسكها النفسي المحكم" (383).

ويدرك الإيراني أن اللامعقول هو وليد فلسفة معينة، وأن هذه الفلسفة بدورها هي وليدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة، في مجتمعات خاصة، وهو كله لا يلائم مجتمعاتنا العربية لاختلاف ظروفها الحضارية ومن هنا كان رفضه اللامعقول" وليس في ظروفنا وأوضاعنا ما يدعو إلى اللامعقول وأنا أقرأ (اللامعقول) وقد أجد فيه متاعاً... ولكنني لا أفكر في محاكاته حتى أجل معلوم ... حتى تكون لنا أوضاع كأوضاعهم هناك.. وظروف كظروفهم هناك.. وقلق.. وتمزق... كقلقهم وتمزقهم هناك... ثم إلى أن (نشبع) ونرتوي من (الأشكال) التي نصطنعها اليوم فيما نكتب وإلى أن تستنفد هذه الأشكال أغراضها- عندنا- وإلى أن نسأمها ونملها ملال الذين (شبعوا) منها ... إلى ذلك اليوم فإني سأظل موالياً للشكل المعقول- في مختلف ألوانه- ما دام يتسع للتعبير وللتصوير وللتفكير، ولا يضيق بها أبداً على رحبه" (384).

وقد يكون الإيراني على حق في رفض (أدب اللامعقول) وأرى ما يراه لأنه: " أدب سالب يلغي دور الإنسان ويراه عاجزاً عن التغلب على مشاكل العصر" (385)، ونحن في عالمنا العربي أحوج ما نكون إلى أدب ينمي قدرات الإنسان وطاقاته ويكون قوة إيجابية في حياته، أما الأدب الذي يكرس هزيمة الإنسان وموته فلا حاجة لنا به. وفي هذا تأييد لوجهة نظر الإيراني ومن منطلق رفض(اللامعقول)، عاب الإيراني على توفيق الحكيم تقليده لمسرح اللامعقول في مسرحيته "يا طالع الشجرة" وقال: "هيهات هيهات أن يكون التَّقليد كالأصل" (386)

فمسرحية "يا طالع الشجرة" ما هي إلا علاج لمشكلة الصراع المزعوم بين الفن والحياة، والتي نهج فيها منهج يونسكو كاتب (اللامعقول)، وكان يهدف من وراء تقليده هذا إلى استيعاب المسرح العالمي، وتقديم إنتاج مسرحي عربي متنوع قريب من الإنتاج المسرحي العالمي في أشكاله المتعددة، يقول "هنا إذن سرّ رحلتي القلقة

في كلِّ الجهات فأنا أُحاول في قلقٍ جنوني أن أُسارع إلى ملءِ بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي، وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلةٍ قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة" (387).

ولهذا فقد نجد العذر للحكيم في رحلته التي اختطها لنفسه، وقد يكون من القسوة أن يحمله الإيراني مسؤولية هي أكبر منه وأن يرى في "يا طالع الشجرة" اتجاهاً خطراً خاصة إذا عرفنا الأسباب التي حدت به إلى ذلك. ثم وبالرغم أنَّ الإيراني قد قال كنت أعلم أن "البناءَ وفق أُصول وقواعد دقيقة محكمة هو ركن كبير من أركان العمل القصصي والمسرحي. ولكن هذا البناء لم يعُدْ ذا موضوع في هذه الأيام، ثم قِسْ على هذا أشياء كثيرة أخرى زعزعت القيم جميعاً في دنيا القصة والمسرح، حتى لم تعُدْ القصَّة قصة ولا التمثيلية تمثيلية وإنما هي أصبحت دنيا أشبه ما تكون بهذه التجارب المخبرية يجريها المهتمون بالعلوم الطبيعية في مختبراتهم" (388)، فهو يرى أن حركة اللامعقول جاءت لضرب المسرح التقليدي وتجريده من مقوماته الأساسية وتحطيم قواعده النظرية والفنية التي يقف عليها.

ويقول "لقد فعلوا الأفاعيل بأدب المسرح، وأتونا باللامعقول والتَّجْريد، ووضعوا على المسرح شخوصاً يتحدثون بالمقلوب، وتجري الحوادث بينهم بالمقلوب، ويتصرفون بالمقلوب، فقلبوا بذلك عقولنا وأفهامنا وحواسنا أصبحت هي الأخرى تعمل بالمقلوب" (389).

بالرغم من هذه المعاداة لأدب اللامعقول إلا أنَّه لم ينكر أنَّ وراءه هدفاً وغايةً "لم يكن المسرح، في يوم من الأيام لهواً وعبثاً حتى مسرح العبث واللامعقول، منذ الستينات له خلفية جادة كل الجد، وربما أضافت بعداً جديداً إلى العمل المسرحي أكثر عمقاً مما هو معروف قبله" (390) ويعتقد أن مسرحية السائر في الهواء ليونسكو تحمل هدفاً عظيماً فهي "تنبه الإنسان إلى خطر الزحف التكنولوجي الهائل الذي بدأ يهدد آمن البشرية وهدؤها وسلامتها" (391)، وفي هذا ما يدل على دقة تصور الإيراني لمذهب اللامعقول بوجهيه الإيجابي والسلبي.

وبقي أن نقول إن نقادنا المعاصرين قد انقسموا إلى فريقين فريقٌ رحَّب بهذا التيار الجديد تيار اللامعقول لما فيه من طرافة وغرابة ورأوا أنَّ توفيق الحكيم قد

بلغ في مسرحيته "يا طالع الشجرة" ذروة المجد الفني كـ(لويس عرض) يقول: "إن في هذه المسرحية من العمق والخصوبة ما لا يقل عن أيِّ شيء كتبه بيكيت أو يونسكو.... ولو أني أردت أن أسبر أعماق هذا العمل الفني العظيم لمضيت ومضيت أستخرج من غوره أجمل الكنوز .... وهي مسرحية لها موضوع رغم ما يقال من أنها بلا موضوع أما موضوعها فهو ذلك الصراع الحائر في نفس الإنسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة" (392)، وفريق آخر كشف عن ماهية هذا التجديد وبيَّن ما فيه من الزيف الذي لا يمُت إلى الفنية بسببٍ من الأسباب، (فزكي نجيب محفوظ) يرى أن اللامعقول قد يشيع في القارة الأُوروبية لأسبابٍ كثيرة؛ منها أنها شبعت من المعقول-كما يقول الإيراني كذلك-وقد احتاجت أُوروبا ولا تزال تجتاحها موجة تعلي من الجوانب اللامعقولة من الإنسان ولعلها موجة خلقتها هناك ظروف من أهمها أنهم شبعوا عقلاً حتى أتخموا وقد كان هذا رأي العقاد كذلك" (393).

ومرة أُخرى يبدي الإيراني تحفظه على مثل تلك الأشكال الإبداعية التعبيرية، ولكن فكره الديمقراطي وموقفه النقدي المتمم له كمبدع يفتح الباب لكل أشكال التعبير بقطع النظر عن مدى استجابتها لموقفهِ الملتزم.

7.4 المذهب الرمزي وموقف الإيراني منه: مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم أنموذجاً:

دأب توفيق الحكيم لسنين عدة على دراسة الأدب الإغريقي وقام بأكثر من محاولةٍ لتقديمه إلى الجمهور العربي فقدم "أُوديب"، "براكسا"، "بجماليون" كنصوص حاول أن يعيد صياغتها وبناءها من خلال الفكر والعقيدة الإسلامية كما حاول محاولة أُخرى للاستفادة من كيفية البناء الدرامي الإغريقي في خلق مسرح إسلامي فأخذ من القرآن "أهل الكهف"، وحاول أن يحذو فيها حذو الإغريق في بناء تراجيديا عربية إسلامية يقول:- "كان الذي قصدته من وضع "أهل الكهف" هو إدخال عنصر التراجيديا في موضوع عربي إسلامي "التراجيديا" بمعناها الإغريقي القديم الذي احتفظت به، الصراع بين الإنسان، وبين قوى خفية هي فوق الإنسان. وصرحت

الأجنبية الحديثة والقديمة" (396) ولم يُغفِلْ طه حسين القول بإنَّها قصة تنحو منحى الرمزية.

يرى الإيراني أنَّ الرَّمزية هي المحور الأساسي الذي تدور حوله وفي فلكه أعمال توفيق الحكيم فهو من أصحاب مدرسة الرمزية، رغم بعض آثاره الواقعية "التي تشارك المجتمع مشاركة صحيحة فعالة بحيثُ إنها تتناول الواقع وتهتم بالنواحي الاجتماعية والحياة الخارجة والباطنة بنظرة واقعية، والواقعية لا ينفك أدبها يلازم المجتمع وحياته في مشكلاتهما وأحداثهما" (397) ومن هذه الآثار الواقعية (عودة الروح)، و(يوميات نائب في الأرياف).

ثم يبدو لنا في هذه المقالة أنَّ الإيراني ثائر على رمزية توفيق الحكيم أو كأنه يرفض المذهب الرمزي مطلقاً، ويرفض أن يكون له مكان ما في أدبنا الحديث. ليس كرهاً منه للمذهب الرمزي، وإنما كرهاً منه أنْ ننصرف إلى (ترف) الرمز، وفرديته المغلقة في وقت أشد ما تكون حاجتنا فيه إلى الأدب الواقعي الذي يصور آلامنا وآمالنا، ويصف بقوة مأساتنا في ظل أوضاع ما أكثر ما بلونا من شرها، يقول في تعليقه على مسرحيتي (أهل الكهف) و (شهرزاد) : "إنَّ توفيق الحكيم قد أخفق في مسرحيتي (أهل الكهف) و (شهرزاد) في خلق شخوص من لحم ودم، وإنَّ شخوصه في هاتين المسرحيتين ظلالٌ تحمل آراءً وأفكاراً للمؤلف كل همها أن تتعلق بها أو تؤديها على المسرح ثم تختفي لننظر في هذه الأفكار والتَّأملات أو نتأثر بها دون أنْ تقترب في أذهاننا بسماتٍ آدمية صحيحة، وسوية الخلق والتكوين" (398).

ثم يتساءل الإيراني كيف يمكن أن نطبق نظريات النقد الواقعي على مسرحية رمزية أراد بها توفيق الحكيم أن يقول شيئاً عن الزَّمن والحُبِّ والبعث والعدم أو أنَّه أراد أن يفلسف الزَّمن والحُبِّ وأن يجعل الزمن حياً قائماً محسوساً به إذا كان الحُبُّ هو الذي يؤكد الصلة بين الإنسان والزمن ؟! ولا بُدَّ لنا لكي نفهم ما قاله الإيراني أن نلخص الحدث في هذه المسرحية ويتلخص في "أنه حدث في عصر الشهداء المسيحيين أن فتية من أشراف الروم بمدينة (طرطوس) قد هربوا بدينهم من اضطهاد دقيانوس، ولم يظهروا ولم يعرف عنهم شيئاً، وعندما يظهرون في المدينة فعلاً فإن غالياس (المربي بالقصر)، يشير في حديثه عنهم، إلى أسطورة شرقية

قديمة تدور حول الفتى الصياد الذي اختفى أربعة قرون ثم ظهر فجأة غير أنه عـاد وشيكاً للاختفاء مرة أخرى، وغالياس بهذه الإشارة السريعة للأسطورة التي ستعيد (بريسكا) الحفيدة روايتها بإسهاب في نهاية المسرحية إنما يمهد دراميا لنهاية الأحداث بعودة الأبطال الثلاثة إلى كهفهم مرة أخرى بعد اصطدامهم بالواقع الذي أحبط آمالهم. وتشير أحداث المسرحية إلى قضية مهمة من القضايا الدينية وهي قضية القديسين الذين لا يظهرون إلا في عصر ينسون فيه وهذه القضية أو الحقيقة المعروفة تشير إلى أسطورة البطل الإغريقي القوي الذي لا يتعرف الناس إلى كامل قدراته إلا بعد موته ومعنى البطل بمفهومها الأسطوري والديني هذا هو عماد التراجيديا الإغريقية وهنا يربط الحكيم بين هذا وبين أصحاب الكهف فنجد أن (بريسكا) (وهي من الشخصيات التي أضافها الحكيم إلى صُلب الحدث لكي تيسير له البناء الذي يريده)، وهي تخاطب (مشلينا) فتتصوره قديساً وتقول له: "ما أجملك بطلاً من أبطال المآسي الإغريقية التي كنت أطالعها وأنا صغيرة " (399).

ولم يكتفِ الحكيم بمفهوم البطل الأسطوري ليشتق منه شبهاً بالقديس بل لجأ إلى قيمة الحب بمفهومه الإغريقي الحب الذي يسمو حتى على العقيدة ... (فبريسكا) الجدة التي ماتت منذ ثلاثمائة سنة على أنها قديسة ورعة متدينة ماتت وعلى شفاها دعاء لحبيب تنتظره ولن تملَّ انتظاره وسار الاعتقاد أنها تنتظر المسيح ولكن بعد ثلاثمائة سنة تكتشف (بريسكا) الحفيدة الحقيقة فالجدة كانت تنتظر (مشلينا) حبيبها وما الصليب الذي زعموا أن المسيح أهداه لها في نومها ما هو إلا هدية حب من (مشلينا) (400). وهكذا وضع الحكيم الحب أقدس من الدين وفكرة الحكيم هذه عن الحب أشار إليها في أكثر من كتاب له. ثم يصور لنا الحكيم الصراع بين الواقع والحقيقة، الواقع الذي يعيشه كلّ من أصحاب الكهف بعد عودتهم والذي يرتبط بالعصر الذي ظهروا فيه، والحقيقة التي تنسبهم إلى ثلاثمائة سنة مضت فلقد خرج كل مَنْ في الكهف وله آماله المرتبطة بحقيقته ولكن عند اصطدامهم بالواقع ينشأ الصراع والمعاناة التي تجعلهم يفرون من الواقع الجديد ويعودون إلى كهفهم يدفنوا فيه حقيقتهم المنهزمة.

فلعل الحكيم يريد أن يقول إنَّ مِصْرَ لن تستطيع أن تحسَّ بكيانها ووجودها، ولن تستطيع أنْ تساير ركب الحياة إلا إذا تم بعثها بمعجزة الحب أي بمعجزة القلب والارتباط بمن تحب، وهذا الذي تحبه قد يكون زعيماً أو قائداً أو جامعاً لكلمتها ووحدة صفوفها.

ومن هنا يتضح لنا أن مسرحية (أهل الكهف) تقوم على فكرة رمزية مجردة – في رأي الإيراني– فكرة تحاول أن تفلسف الزمن والحب والبعث والعدم، أي أن المسرحية في صميمها غيبية وحسب ولا يمكن إخضاعها لمنطق النقد الواقعي، لأن أهل الكهف ليست من الآثار الأدبية الواقعية من ناحية، ولأنها من ناحية أخرى لم تتخذ من الرمز زِيًّا تفسر به الواقع تفسيراً جديداً.

إن الإيراني أراد أن يقول لنا في هذه المقالة النقدية، إنَّ الأعمال الرمزية لا يمكن ولا يجوز أن تخضع لمقاييس النقد الواقعي. كما هو الحال في (أهل الكهف) فإما أن تقبل الرمزية مذهباً إلى جانب المذاهب الأخرى على أنها تمثل نظرة الأديب المترف إلى واقعنا وحياتنا، أو أن نرفض هذا المذهب باسم الدفاع عن الواقعية والتمسك بها.

ورغم أن الإيراني يميل إلى الخيار الثاني بحكم مفهومه لوظائفية الأدب، إلا أن عقليته الديمقراطية تفتح الباب لسائر أشكال التعبير الإبداعي بحكم كونها تعبيراً عن الحياة، فهو يدرك تماماً ما في الرمز وغير الرمز من حلاوة في الأداء، ولطف في التعبير ورقة متناهية، في تصوير الأشياء والمشاعر في ظلال من المعاني وفيما يشبه الإيحاء الخفي والهمس البعيد، الذي لا يفصح ولا يبين إلا بقدر يسير فوراء الرمز والغموض –كما قال العقاد– "إبداعاً فنياً في الشعر والأدب" (401) ونحن إنْ قبلنا بالرمزية والسريالية فعلينا عندئذٍ أن نقنع بالصورة أو الصور التي يعطينا إياها الأدباء والشعراء عن الوجود من خلال أمزجتهم أو تفسيرهم الغيبي الخاص لهذا الوجود. وهذا ما نؤيده لأنه سوف يعبر عن واقعنا وهموم حياتنا تعبيراً لا يخلو من الواقعية.

8.4 وقفة على دور هنريك إبسن في نهضة المسرح الأوروبي:

لقد استطاع إبسن أن يرتقع بالمسرح النرويجي المعثر إلى مكانته التي يطاول بها سائر المسارح في مختلف البلدان حيث منحه تقاليد مسرحية فسيحة وتراثاً خصباً من النتاج المسرحي الرائع ولم يقتصر نشاطه المسرحي على القدرة المسرحية الفائقة، والنظرة النافذة، والغرض الصائب، التي يتفوق بها على سائر الكُتّاب المسرحيين من معاصريه، بل مضى إلى أبعد من ذلك فكان تجسيداً حياً كبيراً لكل مطامح عصره ومنجزات هذا العصر المسرحية، فمن خلال نتاجه نستطيع أن نرى صورة حية لملامح عصره كأنها تنعكس عن مرآة ذات القدرة على التركيز، وقد أدرك الإيراني هذا حيث يقول: "كان الواقع قبل (إبسن) مولعاً بتصوير الأشياء كما هي، من ظواهرها الخارجية، دون الاستبطان والتغلغل في الأعماق. وفي المسرح بالذات كان هذا الواقع هزيلاً وقد طغت عليه (آلية) العمل المسرحي وطغى عليه تملق الجماهير واستجداء رضاها، وطغى عليه عنصر الإلهاء. كان المسرح الأوروبي يعاني في الواقع من فترة مظلمة في تاريخه ... ولما جاء (إبسن) بواقعه "المرير" تفتحت العيون الغافلة على لونٍ جديدٍ واستيقظت العقول بقسوةٍ على يد خفية تهزها من سباتها وتدعوها إلى تأمل ما حولها بعين نافذة قلقة، ينبغي لها أن تطلب الأحسن والأفضل والأقوم والأقرب إلى تحقيق حرية الفرد سواء كان هذا الفرد رجلاً في المجتمع أو امرأة " (402).

وهكذا كانت كل مسرحية من مسرحيات (إبسن) حدثاً عظيماً في أوروبا لإعطاء الفرد حريته، والقضاء على النفاق الاجتماعي، وتأمل السلوك البشري وما قد ينجم عنه من مآسٍ وويلاتٍ. لأن مسرحه لا يلهي، ولا يبهج، ولا يثير المرح في نفوس مشاهديه وإنما هو يؤلم ويروع، لأنه يدعو إلى التفكير، ولأنه يعرض أمام جمهوره قضايا خطيرة، يطالب بحلول لها فمسرحياته هي من نوع التراجيديا المأساة وهي أرقى الأنواع الدرامية كلّها وأصعبها كتابة وتمثيلاً وتعريفاً وقد عرّفها اليوناني أرسطو في كتابه النقدي (فن الشعر) على أنّها: "محاكاة لفعل جاد مهم، كامل، له طول معين في لغة مزودة بكل ألوان الزينة حسب اختلاف أجزاء التراجيديا، وتتم هذه المحاكاة عن طريق أشخاص يمثلون أو يفعلون لا عن طريق السرد على أن

تثير في النهاية في قلب المشاهد عاطفتي الخوف والشفقة أو الرحمة مما يؤدي إلى عملية التطهير أو الكاثارسس" (403)، ومن التراجيديات القديمة (أوديب ملكاً) لسوفوكلس، ومن التراجيديات الحديثة (هاملت) لشكسبير، ومن المعاصرة (عربة اسمها الرغبة) للأميركي تينسي وليامز، وجريمة قتل في الكاتدرائية للمسرحي الشهير ت.س.إليوت.

لقد ظهرت هذه التراجيديا أشد الوضوح في مسرحيتين من مسرحيات إبسن هما: (بيت الدمية) و (الأشباح)، يقول الإيراني: "إننا لا نجد في أدبه ما يلهينا ويبهجنا، وإنما نحن واجدون في أدبه ما يهزنا حقاً وما يدعونا إلى التأمل والتفكير وما يكشف لنا عن خبايا النفس وخفاياها، ويمزق من عيوننا حجباً كانت تخفي الحقائق وراء الزائف واللاأخلاقي في المجتمع، وربما كانت حياة (إبسن) أشبه بتمثيلياته في حياة قائمة حقاً، حياة ما أكثر ما تأرجحت بين الإخفاق والنجاح وبين الفقر واليسر" (404).

إن "بيت الدمية" ما يزال ينظر إليها حتى الآن كما كان الحال دائماً من قبل باعتبارها ظاهرة اجتماعية أكثر منها أدبية، تكمن الإثارة فيها في علاقتها في الدفاع عن قضية المرأة (405). ويعلن (ريموند وليامز) في كتابه (المسرحية من إبسن إلى إليوت) أن التمثيلية "بيت الدُمية " ذات قيمة من زاوية رفضها للأخلاقيات الرومانسية، إنّها مجرد لا رومانسية، وهذا هو السبب في أن هناك مبرراً لأن نطلق عليها الاصطلاح الخاص بالمسرحية(ذات المشكلة)أو المسرحية(ذات الموضوع)(406) .

وهكذا جاءت هذه المسرحية كما يبدو لتكون إحدى صيحات (إبسن) في سبيل التحرر، وتحرير المرأة، وقد جعل ذلك مدخلاً للحرية الفكرية حيث الالتزام، والاهتمام بالواقع، وبالظروف التي يعيشها مجتمعه وهذا ما قصده الإيراني.

أما "الأشباح" فمسرحية من النوع ذاته نوع "بيت الدمية" ولكنها تختلف عن "بيت الدُمية" في النتائج فنتائجها أكثر جدية، كما أن إبسن ركّز كثيراً على الحل الذي أرفقه بهذه النتائج، فهذه المسرحية تعالج الانحلال الخلقي والنفاق والتستر على المخازي (407).

وأرى أن الإيراني قد نجح في تصور دور إبسن في نهضة المسرح الأوروبي يقول عبد الرحمن ياغي: "وعلينا أن نتذكر عند قيامنا بأي إجراء نهائي في عملية التقويم، أننا مدعوون لتقويم شيء ما زلنا جزءاً منه، شيء قام (إبسن) أكثر من أي إنسان آخر بابتداعه، ألا وهو الوعي بالمسرحية الأوروبية الحديثة " (408).

لقد أراد الإيراني أن يقول من خلال هذه المقالة النقدية إنَّ "أوروبا مَدِينةٌ لإبسن في نهضة أدبها المسرحي"، فهو في هاتين المسرحيتين قد قدَّم شاهداً على المسرحية الواقعية التي تتجلى فيها الدِّراية الفائقة لاستعمال التعبير والألفاظ على عكس كُتَّاب (أدب اللامعقول)، ويتجلى فيها نجاح (إبسن) بتغلبه على أكبر عقبة تعترض سبيل الكاتب المسرحي الواقعي، وهي مشكلة اللغة بحيث تبدو لدى سماعها أنها صادرة على نحو طبيعي واقعي ويبدو لنا أن العنصر الفعال هو فكر (إبسن) نفسه في هاتين المسرحيتين حيث استطاع أن يعالج قضايا تحرير المرأة، والانحلال الخلقي معالجة جدية واقعية ولكن بصورة جديدة من صور التعبير والتفسير والعرض، فقد عالج في مسرحية (الأشباح) مثلاً موضوعاً من المواضيع المحرمة وأقام معياره الفني على النسق الإغريقي التراجيدي وبدلاً من أن يعمد إلى ما كان يعمد إليه كُتَّاب الإغريق من طرح اللعنة القدرية التي تحل بالأسرة على مدى ثلاثة أجيال أو أربعة، يطرح قضية (وراثة الصفات عن الآباء) بحيث يصبح الابن صورة طبق الأصل عن والده، ويملأ مسرحيته بالشخوص التي لا تقل قوة عن الشخوص اليونانية، هذا بالإضافة إلى أن (إبسن) في هذه المسرحية يترك الفرصة للمشاهدين كي ينطلقوا، كل بخياله، إلى إيجاد الحل في النهاية على عكس بعض الكُتَّاب يقول الإيراني "الذين يحكمون العقدة بحيث يؤدي الإحكام إلى نهاية ثابتة واضحة محدودة لا مجال فيها للظن أو للخيال" (409).

ولا يفوتنا أخيراً أن نقول لقد كان اختيار إبسن اختياراً موفقاً حيث الالتزام والاهتمام بالواقع والظروف الاجتماعية والعناية بالوَحْدة التي تربط فيما بين أعماله المسرحية، ولعل شيئاً من هذا قد لفت انتباه "أسرة المسرح الأُردني" لتختار مسرحيتين لإبسن في موسمين متتابعين.

9.4 وقفة على دور الخطة في العمل المسرحي الأُردني:

لقد عانى المسرح الأردني من بعض المشكلات والهموم في مراحله المبكرة ومِنْ أهمِّ هذه المشكلات: قلة النصوص المسرحية ولعل مرد ذلك يعود إلى عدم نضجها، وإلى تباعدها في المدارس والمذاهب، وإلى بعدها عن واقع الأمة الاجتماعي، وإلى تخبطها، هذا بالإضافة إلى ندرة وجود الكاتب المسرحي المتجدد الذي ينتج عملاً مسرحياً من داخل الفرقة المسرحية لا من خارجها، وندرة وجود الفنان المتجدد، وهذا ما عبَّر عنه الإيراني بقوله:- "المسرح الأُردني لا يزال مسرح هواية لا مسرح احتراف. ولقد يخيل إلي أنه يخطو الخطوة الثانية ليصبح بعد وقت طويل أو قصير، مسرح احتراف، غير أنَّ بين المرحلتين جهداً لا بُدَّ أن يُبْذلَ وأنَّ يكون قوياً ومثمراً ومؤدياً في النهاية إلى ترسيخ وجود المسرح في حياتنا، حتى يغدو ضرورة ملحة من ضروراتها الثقافية، وعندئذٍ يغدو الاحتراف أمرا واقعاً وملزماً لنا دون ريب" (410). والذي لا شك فيه أننا لن نحقق ما قاله الإيراني لنصل إلي الغاية المرجوة وهي (أن يكون مسرحنا الأردني مسرح احتراف) إلا عن طريق خطة مرسومة ومدروسة دراسة جيدة وواعية.

ويتساءل الإيراني عن وجود مثل هذه الخطة المدروسة دراسة جيدة، في مواسم "أسرة المسرح الأردني" التي تحدثنا عنها سابقاً يقول: "أستطيع أن أقول في شيءٍ كثيرٍ من الأسف والمرارة أنَّ الخطة معدومة تماماً، وانَّ كُلَّ ما هنالك لا يغدو التقاط مسرحية من هنا وهناك على تباعد واختلاف المدارس والمذاهب المسرحية...أسارع إلى القول إنَّ محاولة العثور على تمثيليات تلائم الأوضاع الراهنة ليست هي الخطة المنشودة، خطة ترسيخ المسرح في حياتنا، إلى الحد الذي يغدو معه ضرورة ثقافية ملحة، وملزمة بلا احتراف" (411) .

ومن هنا يكمن الخطر بالنسبة للحركة المسرحية عندنا، مثلا فرنسا لم تصل إلى نهضتها المسرحية إلا بعد أن مرت خلال ما يزيد على ثلاثمائة سنة في مراحل و أدوار ومذاهب ومدارس مسرحية عديدة، كان لها منها تراث ضخم لا تنفك المسارح تعرض منه ألوانا في كُلِّ موسم من مواسمها، فهذا المسرح مسرح

(المواقف)` أو مسرح (الأفكار الخالصة) جاء في أعقاب تراث ضخم عبر ما يزيد على ثلاثة قرون، وكمسرح الأفكار مسرح اللامعقول.

إن الهدف من ذكر هذا النوع من المسرحيات أن نردد ما قاله الإيراني أنه يجب علينا أن لا نبدأ من حيث انتهى غيرنا، بل إن علينا أنْ ندرك ما قدَّمه غيرنا وأنْ نأخذ منه ما ينبع من صميم المشكلات الاجتماعية أو السياسية أو العاطفية التي منها جمهورنا، وأن نسعى إلى تنظيم لقاءات فكرية متعددة حول القضايا الأساسية والحيوية في المسرح الأجنبي والعربي والأُردني، ولا بُدَّ من توجيه العناية والتطوير ورفع المستوى والتشجيع اللازم لوجود مؤلفين مسرحيين ومقتبسين ومعدين للمسرح ومخرجين ومصممين للديكور ومؤلفين للموسيقى ومحررين يُقوّمون الحركة المسرحية، وإنشاء معاهد للفنون المسرحية تُدرس فيها كُلّ هذه الجوانب في الثقافة المسرحية، وإنشاء مجلات مختصة في هذا الصدد تتناول بالتحليل والبحث والتقويم جميع الجهود وتضع مخططاً للأعمال المسرحية ليكون المسرح مسرح احتراف لا مسرح هواية. وفي هذا إثبات وتأكيد لصحة ما ذهب إليه الإيراني .

على أنَّ الإيراني لم يقصد فيما ذكره أنْ ينالَ من جهد "أُسرة المسرح الأُردني" الذي بذلته على مستوى التمثيل والأداء وإنما أراد لها كما أراد الكثيرون أنْ ترتفع في الاختيار المدروس إلى مستوىً ترسيخ المسرح في حياتنا والانتقال به من مرحلة الهواية العابرة إلى مرحلة الاحتراف الجادة والهادفة معاً.

ومن نافلة القول إنَّ الحركة المسرحية اليوم في وقتنا الحاضر، تتطلع إلى آفاق أرحب وتجارب أوسع مدى مما وصلت إليه فرقة المسرح الأُردني حتى الآن، غير أنها ما زالت تعاني من غياب التخطيط السليم المدروس، وغياب عناصر الفكر المسرحي، "باعتبار الفكر المطروح لازمه حتمية لرصد حركة التطور الاجتماعي والسياسي، بمعنى أن يكون المسرح مفكراً إلى جانب وسائل الثقافة والمعرفة وليس عرضاً مسرحياً تقنياً تستنفذ فيه أدوات النّصّ والإخراج ولواحق العرض المسرحي المختلفة، ولتحقيق ذلك لا بُدَّ من الاستعانة بمتخصصين في الدراما والمسرح يعملون مع الباحثين المتخصصين في مجالات الفن لإرساء قواعد للفكر المسرحي الموازي للعروض المسرحية" (412) وما زلنا مطالبين بضرورة إقامة مهرجان خاص

للمســـرح التَّجريبـــي في الأردن والتوجه إلى الجمهور الجمعي، وليس إلى جمهور النخبة المثقفة، (413) ودعم الدراسات والبحوث وتشجيعها، ونشر الكتب والدوريات المهـــتمة بالجانـــب التَّطبيقـــي فـــي مجال التَّجْرِيب المسرحي، وزيادة فرص حوار الـــتَّجارِب مـــن خلال عقد المؤتمرات والنَّدوات والملتقيات الخاصة بهذا الجانب من المســـرح وأنْ يكـــون هـــناك دورٌ أكبر للأدباء وأساتذة الجامعات في عملية البحث المســـرحي وأدب المســـرح لإغناء تَجْرِبَتِنا التَّجْرِيبية على المستوى الفكري وثقافة المســـرح، وخلـــق المحاورات المسرحية لتغذية الفكر المسرحي وفي هذا كله تأييد لوجهة النظر التي ذهب إليها الإيراني .

الخاتمة

لقد توصلتْ الدراسة إلى النَّتائج التَّالية:

يُعـــدُّ محمـــود ســـيف الدين الإيراني مثالاً للأديب والكاتب والمثقف الملتزم بقضـــايا أمـــته، المـــنحاز إلى حقِّها في الحياة، والمؤمن بحتمية انتصارها على ما يريدون لها الغناء.

لقـــد تبين لنا من خلال مقالاته النَّقدية مدى سعة اطلاعه، وموسوعيته الثَّقافية والفكـــرية، تراثـــياً محافظـــاً، وعصرياً منفتحاً على ثقافات عصره، ومن مصادرها وبلغاتها الأصلية.

كمـــا رأيـــنا جرأته الفذَّة في طرح آرائه حول أعقد القضايا وأكثرها إشكالية، والتي لا تزال تثار حتى اليوم، وهذا يؤكد ريادته، وتأسيسه لمنطلقات ثقافية، وفكرية مـــا تزال الحاجة إليها قائمة حتى الآن، كضرورة التَّجديد والتَّطور، وحريَّة الرَّأي، والالتزام، واللامعقول.

وقد تشعبت مقالات الإيراني وتنوعتْ في مضمونها وبنيتها الفنية، فهو يكتب في النَّقد الأدبي كناقد انطباعي محترف، سواء تناول هذا النَّقد أعمالاً أدبية عربية أو أجنبـــية، مـــثلما يكتـــب القضايا الفكرية والثقافية كقارئ ذكي لحركة الواقع المعيش بأبعاده المختلفة.

قدرتــه الخلاقــة على إثراء المكتبة العربية عامة والأدبية خاصة، واعتباره من أهمّ الأدبــاء الأردنييــن الذين تركوا بصمات لا تمحى على مسيرة الأدب الأردنّي على مدى أربعين عاماً وأكثر.

ولقد توزعت موضوعات الإيراني التي استوقفتنا وتوقفنا عليها على عدة جوانب فبعضها يعكس الموقف الثّقافي العام للأديب الإيراني فيما يؤكد التزامه بوظائفية الأدب، ولكنها وظائفية غير جامدة، وبعضها يعكس هاجس المقارنة الحضارية بين الشرق والغرب، وبعضها يشكل دراسات نقدية ومعالجات لقضايا فكرية وظواهر أدبية أو إنسانية، وبعضها الآخر يعكس الاطلاع الواسع للإيراني على الآداب والفنون والإبداعات العالمية.

يكشف الإيراني عن وعي مبكر بقضية الالتزام بمفهومها الواسع الممتد، أي الالتزام بالهموم الإنسانية، وبما ينشد طموحات الإنسان، كما حذّر من الالتزام الذي يرتبط مباشرة بأيديولوجيا محددة، وقد عالج قضية اللامعقُول وطغيانها على كتابات بعض الكُتّاب معالجةً جيدة، وهي قضية جديدة عليه، وعلى القصّة في الأردن وفلسطين ذلك الزمن، وهذه إطلالة واعية تدل دلالة حاسمة على مقدار متابعته للجديد، ومناقشته الهادفة للتغيرات التي تطرأ على أشكال الفنّ.

كما وقد وصل الإيراني في متابعاته النقدية إلى بعض الآراء المتطوّرة التي سبقت المرحلة التي عاش فيها، بحيث تُشكل هذه الآراء بذرة طيبة لنقاد جاؤوا بعده وطوّروا بعض هذه الآراء، من مثل، موت المؤلف وعدم تدخله في عمله الأدبي، أو طغيانه على شخصياته وفرض أيديولوجيته على القارئ، وهذا ما يؤكد ريادته، خاصة وأنّ الدّراسات المعاصرة قد التفتَتْ إلى هذه القضية وتناولتها بالدّراسة والنّقد، بالإضافة إلى استخدامه بعض التّقنيات الجديدة في مقالاته، كتقنية رد الخاتمة إلى المقدمة لتأكيد بعض القضايا.

وأخيراً إنّ المنهج الذي سار عليه الإيراني في تفحصه للآداب والفنون الأجنبية، والإفادة من منابعها الثرة، واحتكامه للعقل في موازناته، ومقارناته، ولذائقته في التّمحيص ما بين المفيد، والضّار، والرّائع، والغث والسّمين، ليشهد على

قائمة الهوامش

1. هذا ما ورد على لسان الإيراني في مقابلة سليمان الموسى معه لمجلة (رسالة الأردن –كانون الثاني– 1961م) (الأعمال الكاملة 15/1) لكن المعروف أنه ولد سنة 1914م كما ورد في سائر المراجع الأخرى التي صدر أكثرها في حياة الإيراني ويغلب أن تكون سنة 1912م هي الصحيحة؛ لأن الإيراني يقول في المقابلة نفسها، لم أدخلْ المدرسة إلا سنة 1920م، عندما كنت في الثامنة من عمري ولو كان ميلاده سنة 1914م لكان عمره ست سنوات.
2. العجمي: هو حي من أحياء مدينة يافا، يقع في الجنوب منها.
3. تأسست كلية الفرير للبنين في يافا سنة 1882م، وهي إحدى المدارس الأجنبية التي انتشرت في فلسطين في العهد العثماني، وكانت تدرس الفرنسية والإنجليزية، بالإضافة إلى العربية.
4. عبيد الله (محمد) : من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، (د.ط)، 1976م، ص31.
5. العودات (يعقوب): من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، (د.ط)، 1976م، ص31.
6. عارف العزوني رائد بارز ولد سنة 1896م، بدأ مع الإيراني في ثلاثينات القرن العشرين وكان له دورٌ بارزٌ في تأسيس مجلة الفجر الأسبوعي سنة 1935م، وأسهم في الكتابة والإعداد والتحرير طوال مدة صدورها. ونشر عدداً من قصصه في مجلة الطريق ومجلة الطليعة مثل: قصة (هل يستقيم الظل) و(صور من المجتمع) وتوفي سنة 1961م.
7. الشحام (عبدالله): محمود سيف الدين الإيراني –الكاتب القصصي–، رسالة ماجستير مطبوعة غير منشورة، عمان، 1980م، ص146. وكذلك خليل (إبراهيم) وآخرون: معجم أدباء الأردن –الراحلون– الجزء الأول، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001م، ص191.
8. يعقوب العودات، أعلام الفكر والأدب في فلسطين، (السابق)، ص30.

الموسى (سليمان) و(آخرون): محمود سيف الدين الإيراني –سيرته وأدبه–

9. أوراق الندوة التي عقدت بتاريخ 13-1999/10/14م (المحور الرابع التاريخي البيلوغرافي) وزارة الثقافة، عمان، ص195.
10. الإيراني (محمود سيف الدين): الأعمال الأدبية الكاملة، المجلد الثاني، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، 1998م، ص458.
11. عبدالله الشحام، الإيراني –الكاتب القصصي–، (السابق)، ص71.
12. الإيراني (محمود سيف الدين): الأعمال الأدبية الكاملة، المجلد الأول، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، 1998م، ص 369.
13. رضوان (عبدالله) والمشايخ (محمد): أنطولوجيا عمان الأدبية، تقديم هاني العمد، أمانة عمان الكبرى، عمان، (د.ط)، ص 313.
14. الإيراني، الأعمال الكاملة، م1، ص19.
15. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، (السابق)، ص74.
16. المصلح (أحمد)و(آخرون): محمود سيف الدين الإيراني سيرته وأدبه المحور الثالث الصحافة والإذاعة، (السابق)، ص180.
17. الأسد (ناصر الدين): الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة 1950م، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ط1، 2000م، ص164.
18. الإيراني (محمود سيف الدين): غبار وأقنعة –الآثار الأدبية غير المنشورة للإيراني، تحقيق إبراهيم خليل، الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، عمان، ط1،1993م، ص8.
19. ويليك (رينيه) و وارين (أوستن): نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1985م، ص 39.
20. قطب (سيد): النقد الأدبي –أصوله ومناهجه– طبعة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص3.
21. جاء في "لسان العرب" لابن منظور: لزم الشيء، يلزمه لزماً ولزوماً ولازمه ملازمةً ولزاماً، والتزامه، وألزمه إياه فالتزمه، ورجل لزمه يلزم الشيء فلا

يفارقه واللزام الملازمة للشيء والـــدوام عليـــه، والالتــزام الاعتنـــاق، م12، بيروت، (د.ت)، ص541-542.

22. أبو حاقة (أحمد): الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص14.
23. سارتر (جان بول): ما الأدب؟، ترجمة وتقـــديم محمـــد غنيمـــي هـــلال، دار العودة، بيروت، (د.ط).
24. حداد (قاسم) : "ملف تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي"، مجلة نزوى، العدد 25، 2001م، عمان، ص31.
25. شقير (محمود): محاضرة عن الكاتب الأُردني وأزمة التغيير، رابطة الكتـــاب الأردنيين، عمان، 1977/3/15م، ص2-3، نقلاً عن عبدالله الشحام، الإيرانـــي الكاتب القصصي)، (السابق)، ص89.
26. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص195.
27. نفسه، ص197.
28. نفسه، ص198.
29. يتوفيل جوتييه: شاعر فرنسي، يعد من أكبر طلائع البرناسيين الـــذي جهـــر باستقلال الفن، بأنه غاية في حد ذاته.
30. عبد الرحمن (نصرت): في النقد الحديث-دراسة في مـــذاهب نقديـــة حديثـــة وأصولها الفكرية-، مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1979م، ص159.
31. نفسه، ص160.
32. أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، (السابق)، ص29.
33. فيشر (أرنست): الاشتراكية والفـــن، ترجمـــة: أســـعد حلـــيم، (د.د)، (د.ط)، ص173.
34. أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، (السابق)، ص38.
35. جان بول سارتر، (السابق)، ص37.
36. هلال (محمد غنيمي): قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضـــة مصـــر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص147.

37. أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، (السابق)، ص37.
38. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص200.
39. نفسه، ص200.
40. نفسه، ص197.
41. نفسه، ص201.
42. نفسه، ص262.
43. نفسه، ص264.
44. نفسه، ص264.
45. نفسه، ص265.
46. نفسه، ص316.
47. ياغي (عبد الرحمن): حياة الأدب الفلسطيني الحديث-من أول النهضة... حتى النكبة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1981م، ص566.
48. رينيه ويليك، نظرية الأدب، (السابق)، ص105.
49. نفسه، ص114.
50. طبانة (بدوي): التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1985م، ص402.
51. ولسن (كولن): المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط5، 1981م.
52. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص216.
53. المسعودي: مروج الذهب، (د.د)، القاهرة، ج1، 1346هـ، ص386.
54. هلال (محمد غنيمي): الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط3، (د.ت)، ص217.
55. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص179.
56. خليل(عماد الدين): فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، مكتب نينوى، العراق، ط2، 1985م، ص139.
57. نفسه، ص102.

58. نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، (السابق)، ص19.

59. نفسه، ص149.

60. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (السابق)، ص404.

61. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص186.

62. نفسه، ص219.

63. نفسه، ص222.

64. الحكيم(توفيق): يا طالع الشجرة، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص19،20.

65. السمرة (محمود): أدباء الجيل الغاضب، منشورات مكتبة عمان، عمان، ط1، 1970م، ص23.

66. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص242.

67. نفسه، 242ص.

68. عماد الدين خليل، فوضى العالم، (السابق)، ص102.

69. نفسه، ص119، 120.

70. نفسه، ص103.

71. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (السابق)، ص402.

72. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص187.

73. نفسه، ص164.

74. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (السابق)، ص407.

75. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص24.

76. شلوفسكي (فيكتور) : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، (د.ط)،1972م، ص122.

77. نفسه، ص122.

78. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص24.

79. نفسه، ص25.

80. للاستزادة انظر: عبيد الله (محمد): القصص في الشعر الجاهلي، رسالة

دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، 1998م.

81. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 25.
82. نفسه، ص25.
83. خورشيد (فاروق): في الرواية العربية –عصر التجميع–، دار الشروق، بيروت، ط3،1982م، ص34.
84. مريدن (عزيزة): القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، 1979م، ص16.
85. للاستزادة انظر: تودروف (تزفيتان): مفهوم الأدب، ترجمة: محمد منذر عياش، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1991م، ص131.
86. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص28.
87. ذهني (محمود): القصة في الأدب العربي القديم، (د.ن)، القاهرة، ط1، 1984، ص58.
88. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص30.
89. نفسه، ص30.
90. ياغي (هاشم): القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص 130.
91. الأسد (ناصر الدين): الحياة الأدبية في فلسطين والأردن، (السابق)، ص 84.
92. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص30.
93. نفسه، ص31.
94. نفسه، ص31.
95. ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن، (السابق)، ص127.
96. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 32.
97. عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، (السابق)، ص494.
98. محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص68.
99. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص36.
100. ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، (السابق)،

121. هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص 190.

122. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 43.

123. عبد الخالق(غسان إسماعيل): الغاية والأسلوب -دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن -، مطابع الدستور التجارية، عمان، (د.ط)، 2000م، ص78.

124. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 44.

125. نفسه، ص45.

126. نفسه، ص45.

127. نفسه، ص49.

128. هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص293.

129. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص51.

130. نفسه، ص52.

131. هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص249.

132. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص52، 53.

133. هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص 256.

134. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص53.

135. ناصر الدين الأسد، الحياة الحديثة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص54.

136. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص55.

137. نفسه، ص55.

138. نفسه، ص55.

139. عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، (السابق)، ص509.

140. خليل (إبراهيم): الاتجاهات القصصية المعاصرة في الأردن، أفكار، العدد 22، آذار،1974م، ص 76.

141. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص57.

142. يطلق على هؤلاء عادة وصف: جيل الأفق نسبة إلى مجلة "الأفق الجديد" التي صدرت في القدس سنة 1961م واستمرت حتى سنة 1966م.

143. خليل (إبراهيم): القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط1، 1994م.

144. خليل (إبراهيم): في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط)، 1984م، ص35.

145. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 56.

146. للاستزادة انظر: البنية المضادة، دراسة في قصص فخري قعوار وجمال أبو حمدان، المجلة الثقافية، عمان، العدد الثالث، آذار، 1984م، ص58.

147. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص57.

148. نفسه، ص59.

149. المصلح (أحمد): مدخل إلى دراسة الأدب الأردني المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1980م، ص 151، 152.

150. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص60، 61.

151. للتوسع انظر: خليل (إبراهيم): الرؤية المأسوية في مجموعة قابيل لفايز محمود، الدستور الثقافي، 1991/11/15م، ص11.

152. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص64.

153. أبو هيف (عبدالله) وآخرون: القصة القصيرة في الأردن -وموقعها من القصة العربية-، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1994م، ص228.

154. فيشر (أرنست): ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت،(د.ط)، (د.ت)، ص 135.

155. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص67.

156. نفسه، ص68.

157. عبد الحميد (شاكر): سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2001م، ص159.

158. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص68.

159. شاكر عبد الحميد، سيكولوجية الإبداع الفني، (السابق)، ص161.

160. رينيه ويليك، نظرية الأدب، (السابق)، ص 93.

161. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص68.

162. السمرة (محمود): في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ط1، 1974م، ص17.

163. محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، 109.

164. إمبرت (إنريكي أندرسون): القصة القصيرة –النظرية والتقنية –، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1992م، ص35.

165. شاكر عبد الحميد، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، (السابق)، ص172– 174.

166. نجم (محمد يوسف): فن القصة، (د.د)، بيروت، ط10، 1989م، ص66.

167. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص81.

168. شاكر عبد الحميد، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، (السابق)، ص335.

169. نفسه، ص338.

170. نفسه، ص341.

171. نفسه، ص344.

172. هذه ندوة حول مستقبل القصة القصيرة وقد نشرتها مجلة الأفق الجديد في سنتها الأولى 15 – 16، 1962م، وقد شارك فيها محمود سيف الدين الإيراني، وأمين فارس ملحس، وعبد الرحيم عمر.

173. السمرة (محمود) وآخرون: وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول، 13–16 تشرين الأول 1984م، الجامعة الأردنية، ط1، 1985م، ص 213.

174. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص83.

175. الشاروني (يوسف): دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، ط1، 1989م، ص 57.

176. إسماعيل (عز الدين): الأدب وفنونه، دار الفكر، مصر، ط6، 1976م، ص206.

177. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص86.

178. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (السابق)، ص202.

179. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص86.

180. للاستزادة انظر: عبدالله (عدنان): النقد التطبيقي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986م، ص 66- 96.

181. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص89.

182. نفسه، ص 89.

183. للاستزادة انظر: الموسى (سليمان): مع أهل الفكر في الأردن، مقابلة مع الإيراني "مجلة رسالة الأردن" العدد19، كانون الثاني، 1961م، ص8.

184. شكري (غالي): أزمة الجنس في القصة العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (د.ط)،1971م، ص317.

185. كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، (السابق)، ص 204.

186. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص21.

187. نفسه، ص89.

188. تيمور (محمود) و (آخرون): القصة العربية أجيال وآفاق، تقديم إحسان عباس، (د.ن)، الكويت، ط1، 1989م، ص9.

189. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص90.

190. إيدل (ليون): القصة السيكولوجية، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959م، ص297.

191. ثامر (فاضل): القصة القصيرة جداً في العراق، مجلة الموقف الأدبي، عدد آب، 1974م، ص37.

192. نصر الله (إبراهيم): أفق التحولات في القصة القصيرة – شهادات ونصوص –، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 2001م، ص8.

193. غالي شكري، أزمة الجنس، (السابق)، ص60.

194. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص93.

195. عصفور (محمد) الإيراني سيرته وأدبه، المحور الثاني الترجمة وعلاقة

الشرق بالغرب، (السابق)، ص102.

196. الرويلي (ميجان)؛ والبازغي (سعد): دليل الناقد الأدبي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص 226.

197. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 95.

198. نفسه، م1، ص19.

199. نفسه، م2، ص96.

200. إيسر (فولفجانج): فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 2000م، ص52.

201. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص21.

202. نفسه، ص170.

203. نفسه، ص100.

204. محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص115.

205. عبدالله الشحام، الإيراني الكاتب القصصي، (السابق)، ص274.

206. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص104.

207. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (السابق)، ص404.

208. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص104.

209. موير (إدوين): بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص40.

210. نفسه، ص41.

211. الراعي (علي): دراسات في الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1979م، ص145، 146.

212. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص105.

213. نفسه، ص106.

214. الكركي (خالد) : طه حسين روائياً، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 1992م، ص41.

215. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 107.

216. نفسه، ص107.

217. خالد الكركي، طه حسين روائياً، (السابق)، ص42.

218. بارت (رولان): درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993م، ص86، 87.

219. محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، (السابق)، ص111.

220. نصار (حسني): صور ودراسات في أدب القصة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1977م، ص69.

221. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، (السابق)، ص55.

222. هوفمن (فردريك ج): القصة الحديثة في أميركا، ترجمة بكر عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1961م، ص20.

223. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص112.

224. للاستزادة انظر: الإيراني، الدوس هكسلي القصصي الإنجليزي الكبير، أفكار، العدد الحادي عشر، نيسان، 1967م، السنة الأولى، ص 55 – 63.

225. فردريك .ج . هموفمن، القصة الحديثة في أميركا، (السابق)، ص23.

226. نفسه، ص 24.

227. للاستزادة انظر: الإيراني: الأدب الأميركي الحديث، مجلة الطريق، م2، ج6، بيروت، 1 نيسان، 1943م، ص 9 – 10.

228. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 693.

229. نفسه، ص 74.

230. السمرة (محمود): كلمة الدكتور محمود السمرة في ذكرى أربعين الإيراني، أفكار، ع24 أيلول، 1974م، ص184.

231. عبدالله الشحام، الإيراني الكاتب القصصي، ص67.

232. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 78.

233. سلام (محمد زغلول): النقد الأدبي الحديث واتجاهات رواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1981م، ص55.

234. نفسه، ص 70.

235. فراي (نورثرب): تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، (د.د)، عمان، 1991م، ص356.

236. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص80.

237. نفسه، ص81.

238. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (السابق)، ص149.

239. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص81.

240. نفسه، ص81.

241. نفسه، ص203.

242. شراد (شلتاغ عبود): مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 1998م، ص132.

243. طاهر (علي جواد): مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1،1979م، ص36.

244. نفسه، ص36.

245. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص205.

246. مصطفى (فائق) وعلي (عبد الرضا): في النقد الأدبي –منطلقات وتطبيقات–، جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989م، ص109.

247. شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، (السابق)، ص217.

248. حاوي (إيليا): الرمزية والسريالية، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1980م، ص34.

249. الجندي (درويش): الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1958م، ص40.

250. نفسه، ص41.

251. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص207.

252. شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، (السابق)، ص217.

253. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص209.

254. السمرة (محمود): العقاد دراسة أدبية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004م، ص267.

255. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص209.
256. محمود السمرة، العقاد، (السابق)، ص273.
257. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص209.
258. نفسه، ص209.
259. نفسه، ص379.
260. نفسه، ص379.
261. عبدالله الشحام، (السابق)، ص190.
262. نفسه، ص192، 193.
263. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص501.
264. نفسه، ص194.
265. نفسه، ص381.
266. نفسه، ص383.
267. نفسه، ص382.
268. محمود السمرة، أدباء الجيل الغاضب،(السابق)، ص18.
269. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص283.
270. عبود (مارون): مجددون ومجترون، دار مارون عبود، بيروت، ط4، 1968م، ص51.
271. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص382.
272. أحمد المصلح، الإيراني سيرته وأدبه، (السابق)، ص172.
273. مكرزل (سليم): الشعر العالمي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيـروت، (د.ط)،1981م، ص59.
274. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص230.
275. نفسه، ص231.
276. نفسه، ص231.
277. سليم مكرزل، الشعر العالمي، (السابق)، ص60.
278. نفسه، ص60.

279. نفسه، ص61.

280. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ض231.

281. نفسه، ص232.

282. نفسه، ص232.

283. نفسه، ص233.

284. نفسه، ص234.

285. نفسه، ص234.

286. نفسه، ص234.

287. عبد الرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، (السابق)، ص180.

288. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص234.

289. نفسه، ص307.

290. نفسه، ص308.

291. أبو اغضيب (هاني): فدوى طوقان الموقف والقضية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص57.

292. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص308.

293. ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة، (السابق)، ص441.

294. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص311.

295. نفسه، ص 311، 312.

296. ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة، (السابق)، ص440.

297. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص490.

298. نفسه، ص491.

299. نفسه، ص492.

300. الأحمد (أحمد سليمان): الشعر العربي والقضية الفلسطينية من النكبة إلى النكسة، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص54.

301. الإيراني محمود (سيف الدين): كلمة العدد، أفكار، ع20، تموز، 1973م، ص3

302. نفسه، ص4.

303. نفسه، ص4.

304. السعافين (إبراهيم) و (آخرون): فدوى طوقان بين قيد المرأة الشرقية وفضاء النص، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001م، ص111.

305. نفسه، ص112.

306. السمرة (محمود) و (آخرون) : وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثاني، بحث بعنوان "البحث عن قصيدة المواجهة" -مواجهة الصهيونية في الشعر 1967م – 1985م، تشرين الأول، 1985م، ص137.

307. خليل (إبراهيم): ناصر الدين الأسد والنقد الأدبي، أفكار، العدد 165، تموز، 2002م، ص27.

308. مطلوب (أحمد): الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان (د.ط)، 1985م، ص70.

309. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص501.

310. نفسه، ص502.

311. مروة (أديب): أعلام الشعر العربي الحديث، (د.د)، بيروت، (د.ط)، 1970م، ص245.

312. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص502.

313. أحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، (السابق)، ص18.

314. الخوري (بشارة): شعر الأخطل الصغير، (د.د)، بيروت، ط2، 1972م، ص91.

315. نفسه، ص261.

316. شرارة (عبد اللطيف): الأخطل الصغير، (د.د)، بيروت، (د.ط)، 1961م، ص7.

317. بشارة الخوري، شعر الأخطل الصغير، ص24.

318. مندور (محمد): المسرح، دار المعارف، مصر، ط2، 1963م، ص54.

319. ماركس (ملتون): المسرحية، ترجمة: فريد مدور، دار الكاتب العربي، بيروت، (د.ط)، 1965م، ص35.

320. قطامي (سمير): الحركة الأدبية في الأردن (1948 – 1967م)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1989م، ص198.
321. نفسه، ص202.
322. عبدالله الشحام، الإيراني الكاتب القصصي، (السابق)، ص 22.
323. هذه المسرحية موجودة في مجلة أفكار، ع17، تشرين أول، 1972م، ص144 – 157.
324. وهذه المسرحية موجودة في مجلة أفكار، ع16، تموز، 1972م، ص 158– 171.
325. الإيراني، الآثار الأدبية غير المنشورة للإيراني، (السابق)، ص29.
326. هذه المسرحية موجودة في مجلة أفكار، ع18، كانون الثاني، 1973م، ص140.
327. بدر (محمود إسماعيل): بانوراما حركة المسرح الأردني 1977 – 1983 م في النقد التطبيقي، دائرة الثقافة والفنون، عمان، (د.ط)، 1983م، ص32.
328. نفسه، ص 11، 12.
329. ياغي (عبد الرحمن): المحاولات التمثيلية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، عمان، (د.ط)، 2002م، ص106.
330. خريوش (صادق): التجربة المسرحية الأردنية 1918 – 1980م، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1993م، ص 79.
331. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 117.
332. عبد الرحمن ياغي، المحاولات التمثيلية، (السابق)، ص121.
333. بدر (محمود إسماعيل): استلهام التاريخ في المسرح الأردني – مرحلة التسعينات، وزارة الثقافة، عمان، (د.ط)، 2003م، ص57.
334. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص117.
335. نفسه، ص118.
336. نفسه، ص118.
337. نفسه، ص119.

338. شلتاغ عبود، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، (السابق)، ص183.
339. العشري (فتحي): دقات المسرح، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1973م، ص60.
340. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص128.
341. نفسه، ص130.
342. نفسه، ص132.
343. نفسه، ص132.
344. ياغي (هاشم) و (آخرون): ثقافتنا خمسين عاماً، دائرة الثقافة والفنون، عمان، (د.ط)،1972م، ص180.
345. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص132.
346. ياغي (عبد الرحمن): في الجهود المسرحية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،1980م، ص256.
347. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص140.
348. عبد الرحمن ياغي، في المحاولات التمثيلية، (السابق)، ص90.
349. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص118، 119.
350. نفسه، ص128.
351. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (السابق)، ص242.
352. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص159.
353. نفسه، ص159.
354. نفسه، ص160.
355. مندور (محمد): في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، ط2، (د.ت)، ص43.
356. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (السابق)، ص252.
357. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص160.
358. نفسه، ص161.
359. نفسه، ص161.
360. نفسه، ص161.

361. نفسه، ص238.

362. نفسه،ص162.

363. نفسه، م1، ص77 – 84.

364. نفسه، ص78.

365. باكثير (علي أحمد): فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1962م، ص75.

366. شلتاغ عبود، في النقد الأدبي الحديث ،(السابق)، ص185.

367. فائق مصطفى، في النقد الأدبي الحديث، ص147.

368. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص133.

369. نفسه، ص136.

370. نفسه، ص137.

371. نفسه، ص138.

372. حمادة (إبراهيم): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، (د.ط)،1971م، ص290.

373. صادق خريوش، التجربة المسرحية الأردنية، (السابق)، ص98.

374. نفسه، ص120.

375. نفسه، ص134.

376. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص134.

377. نفسه، ص136.

378. نفسه، ص136.

379. نفسه، ص118.

380. شعيب (محمد عبد الرحمن): في النقد الأدبي الحديث، دار التأليف، القاهرة، ط1، 1967م، ص408.

381. نفسه، ص175، 176.

382. أسلين (مارتن): دراما اللامعقول، ترجمة صدقي حطاب، وزارة الإرشاد والأنباء الكويتية، الكويت، (د.ط)، 1970م، ص7، 8.

383. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص187.
384. محمود السمرة، أدباء الجيل الغاضب، (السابق)، ص23.
385. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص187.
386. الحكيم(توفيق): المسرح المنوع 1923 – 1966م، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1966م، ص40.
387. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص222.
388. نفسه، ص222.
389. نفسه، ص186.
390. نفسه، ص185.
391. نفسه، ص186.
392. نفسه، ص186.
393. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (السابق)، ص413، 414.
394. نفسه، ص414.
395. حسن (كمال الدين) وآخرون: أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، ط1، 1993م، ص120.
396. إيليا حاوي، الرمزية والسريالية، (السابق)، ص30.
397. حسين (طه): فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1945م، ص93.
398. مندور (محمد): النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص30.
399. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص165.
400. كمال الدين حسين، أزمة المسرح العربي، (السابق)، ص122.
401. الحجاجي (أحمد شمس الدين): الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، (د.د)، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص183.
402. إيليا حاوي، الرمزية والسريالية، (السابق)، ص32.
403. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص 192، 193.

404. ارسططاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، (د.د)، القاهرة، (د.ط)، 1935م، ص90.

405. الإيراني، الأعمال الكاملة، ص192، 193.

406. نفسه، ص192.

407. وليامز (ريموند): المسرحية من إبسن إلى إليوت، ترجمة فايز اسكندر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، (د.ط)،1963م، نقلاً عن عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، (السابق)، ص244.

408. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص192.

409. عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، (السابق)، ص247.

410. الإيراني، الأعمال الكاملة، م2، ص194.

411. نفسه، ص289.

412. بدر (محمود إسماعيل): مسرح الثمانينات الأردني – دراسة نقدية تطبيقية معاصرة – وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1990م.

413. محمود إسماعيل، التاريخ في المسرح الأردني – مرحلة التسعينات، (السابق)، ص 178

المراجع

الأحمد، أحمد سليمان (د.ت): **الشعر العربي والقضية الفلسطينية من النكبة إلى النكسة**، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، (د.ط).

أرسطوطاليس، (1953م): **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، (د.د)، القاهرة، (د.ط).

الأسد، ناصر الدين (2000م): **الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأُردن حتى سنة (1950م)**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ط1.

أسلين، مارتن (1970م): **دراما اللامعقول**، ترجمة صدقي حطاب، وزارة الإرشاد والأنباء الكويتية، الكويت، (د.ط).

إسماعيل، عز الدين (1976م): **الأدب وفنونه**، دار الفكر، مصر، ط6.

أبو اغضيب، هاني (2002م): **فدوى طوقان الموقف والقضية**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

إمبرت، إنريكي أندرسون (1992م): **القصة القصيرة –النظرية والتقنية**– ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (د.ط).

إيدل، يول (1959م): **القصة السيكولوجية**، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، (د.ط).

الإيراني، محمود سيف الدين (1998م): **الأعمال الأدبية الكاملة**، م1، 2، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، ط1.

إيسر، فولفجانج (2000م): **نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط) .

بارت، رولان (1993م)، **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالمي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3.

باكثير، علي أحمد (1962م): **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، دار المعارف، القاهرة، ط1.

بـدر، محمود إسماعيل (2003م) : **استلهام التاريخ في المسرح الأردني –مرحلة التسعينات –** وزارة الثقافة، عمان، (د.ط).

بـدر، محمود إسماعيل(1983م): **بانوراما حركة المسرح الأردني (1977-1983م) –في النقد التطبيقي–** دائرة الثقافة والفنون، عمان، (د.ط).

بـدر، محمود إسماعيل (1990م): **مسرح الثمانينـات –دراسـة نقديـة تطبيقيـة معاصرة–**، وزارة الثقافة، عمان، ط1.

تيمور، محمود وآخرون (1989م): **القصة العربية أجيال وآفـاق**، تقـديم إحسـان عباس، (د.د)، الكويت، ط1.

ثامر، فاضل (1974م): القصة القصيرة جداً في العراق، **مجلة الموقف الأدبي**، عدد آب/ ص37.

الجندي، درويش (1958م): **الرمزية في الأدب العربي**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

أبو حاقة، أحمد (1979م):**الالتزام في الشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1

حاوي، إيليا (1980م): **الرمزية والسريالية**، دار الثقافة، بيروت، ط1.

الحجاجي، أحمد شمس الدين (د.ت): **الأسطورة في المسرح المصـري المعاصـر**، (د.د)، القاهرة، (د.ط).

حداد، قاسم (2001م): ملف تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي، **مجلة نزوى**، العدد 25، عُمان/ ص31.

حسن، كمال الدين وآخرون (1993م): **أزمة المسرح العربـي**، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

حسين، طه (1945م): **فصول في الأدب والنقد**، دار المعارف، القاهرة، (د.ط).

الحكيم، توفيق (1966م): **المسرح المنوع (1923- 1966م)**، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط) .

الحكيم، توفيق(د.ت): **يا طالع الشجرة**، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ط).

حمـادة، إبـراهيم (1971م): **معجـم المصـطلحات الدراميـة والمسـرحية**، دار الشعب، القاهرة، (د.ط).

خريوش، صادق (1993م): **التجربة المسرحية الأردنيـة (1918-1980م)**، وزارة

الثقافة، عمان، ط1.

خليل، إبراهيم (1974م): الاتجاهات القصصية المعاصرة في الأردن، **أفكار**، العدد 224، آذار/ ص76.

خليل، إبراهيم (1984م): **في القصة والرواية الفلسطينية**، دار ابن رشد للنشر وللتوزيع، عمان، (د.ط).

خليل، إبراهيم (1994م): **القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث**، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط1.

خليل، إبراهيم (2002م): ناصر الدين الأسد والنقد الأدبي، **أفكار**، العدد 165، تموز/ ص27.

خليل، عماد الدين (1985م): **فوضى العالم في المسرح العربي المعاصر**، مكتبة نينوى، العراق، ط2.

خورشيد، فاروق (1982م): **في الرواية العربية -عصر التجميع-**، دار الشروق، بيروت، ط3.

الخوري، بشارة (1972م): **شعرالأخطل الصغير**، (د.د) بيروت، ط2.

ذهني، محمود (1984م): **القصة في الأدب العربي القديم**، (د.د)، القاهرة، ط1.

الراعي، علي (1979م): **دراسات في الرواية المصرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط).

رضوان، عبدالله؛ المشايخ، محمد (د.ت): **أنطولوجيا عمان الأدبية**، تقديم هاني العمد، أمانة عمان الكبرى، عمان، (د.ط).

الرويلي، ميجان؛ والبازغي، سعد (2000م)، **دليل الناقد الأدبي**، دار صادر، بيروت، ط1.

سارتر، جان بول (1984م): **ما الأدب**، ترجمة وتقديم محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت (د.ط).

السعافين، إبراهيم، وآخرون (2001م): **فدوى طوقان بين قيد المرأة الشرقية وفضاء النص**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

سلام، محمد زغلول (1988م): **النقد الأدبي الحديث واتجاهات رواده**، منشأة

المعارف، الإسكندرية، ط1.

السمرة، محمود (1970م): **أدباء الجيل الغاضب**، مكتبة عمان، عمان، ط1.

السمرة، محمود (2004م): **العقاد دراسة أدبية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

السمرة، محمود (1974م): **في النقد الأدبي**، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ط1.

السمرة، محمود (1974م): كلمة الدكتور محمود السمرة في ذكرى أربعين الإيراني، **أفكار**، العدد 24، أيلول/ ص184.

السمرة، محمود وآخرون (1985م): **وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول**، 13-16تشرين الأول، الجامعة الأردنية، عمّان، ط1.

السمرة، محمود وآخرون (1985م): **وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثاني**، بحث بعنوان "البحث عن قصيدة المواجهة" -مواجهة الصهيونية في الشعر- (1967-1985م)، تشرين الأول، الجامعة الأردنية، عمان.

الشاروني، يوسف (1989م): **دراسات في القصة القصيرة**، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، دمشق، ط1.

الشحام، عبدالله (1980م): **محمود سيف الدين الإيراني -الكاتب القصصي-**، رسالة ماجستير غير منشورة،الجامعة الأردنية، عمان،(د.ط).

شراد، شلتاغ عبود (1998م): **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1.

شرارة، عبد اللطيف (1961م): **الأخطل الصغير**، (د.د)، بيروت، (د.ط).

شعيب، محمد عبد الرحمن (1967م): **في النقد الأدبي الحديث**، دار التأليف، القاهرة، ط1.

شقير، محمود (1977م): **محاضرة عن الكاتب الأردني وأزمة التغيير**، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، (د.ط).

شكري، غالي (1971م): **أزمة الجنس في القصة العربية**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (د.ط).

شلوفسكي، فيكور (1972م): **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب، (د.د)، بيروت، (د.ط).

طاهر، علي جواد (1979م): **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1.

طبانة، بدوي (1985م): **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار الثقافة، بيروت، (د.ط).

عبد الحميد، شاكر (2001م): **سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة**، دار نمرين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط).

عبد الخالق، غسان إسماعيل (2000م): **العناية والأسلوب –دراسات وقراءات في السرد العربي الحديث في الأردن**، مطابع الدستور التجارية، عمان، (د.ط).

عبد الرحمن، نصرت (1979م): **في النقد الأدبي الحديث –دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، مكتبة الأقصى، عمان، ط1.

عبود، مارون (1968م): **مجددون ومجترون**، دار مارون عبود، بيروت، ط4.

عبيدالله، محمد (2001م): **القصة القصيرة في فلسطين والأردن – منذ نشأتها حتى جيل "الأفق الجديد"**–، وزارة الثقافة، عمان، (د.ط).

العشري، فتحي (1973م): **دقات المسرح**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط).

عصفور، محمد وآخرون (1999م): **محمود سيف الدين الإيراني –سيرته وأدبه**، المحور الثاني الترجمة وعلاقة الشرق بالغرب، وزارة الثقافة، عمان، (د.ط).

العودات، يعقوب (1976م): **من أعلام الفكر والأدب في فلسطين**، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، (د.ط).

فراي، نورثرب (1991م): **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، (د.د)، عمان، 1991م.

فيشر، أرنست (د.ت)**الاشتراكية والفن**، ترجمة أسعد حليم، (د.د)، (د.ط).

فيشر، أرنست (د.ت): **ضرورة الفن**، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، (د.ط).

قطامي، سمير (1989م): **الحركة الأدبية في الأردن (1948-1967م)**، وزارة الثقافة، عمان، ط1.

قطب، سيد(د.ت): **النقد الأدبي-أصوله ومناهجه**، طبعة مصر، القاهرة، (د.ط).

الكركي، خالد (1986م): **الراوية في الأردن**، دائرة المكتبات والوثائق الوطنية، عمان، (د.ط).

الكركي، خالد (1992م): **طه حسين روائياً** ، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1.

ماركس، ملتون (1965م): **المسرحية**، ترجمة فريد مدور، دار الكاتب العربي، بيروت، (د.ط).

مريدن، عزيزة (1979م): **القصة والرواية**، دار الفكر، دمشق، (د.ط).

مروة، أديب (1970م): **أعلام الشعر العربي الحديث**، (د.د)، بيروت، (د.ط).

المسعودي، (1346هـ): **مروج الذهب**، (ج1)، (ذ.د)، القاهرة، (د.ط).

مصطفى، شاكر (1957م): **القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية**، معهد الدراسات العربية العالمية، دمشق، (د.ط).

مصطفى، فائق ؛علي، عبد الرحمن (1989م): **في النقد الأدبي**: منطلقات وتطبيقات، جامعة الموصل، العراق، ط1.

المصلح، أحمد وآخرون (1999م): **محمود سيف الدين الإيراني -سيرته وأدبه -** المحور الثالث والصحافة والإذاعة، وزارة الثقافة، عمان، (د.ط).

المصلح، أحمد (1980م): **مدخل إلى دراسة الأدب الأردني المعاصر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1.

مطلوب، أحمد (1985م): **الصورة في شعر الأخطل الصغير**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط).

مكرزل، سليم (1981م): **الشعر العالمي**، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط).

مندور، محمد (1963م): المسرح، دار المعارف، مصر، ط2.

مندور، محمد (د.ت): **النقد والنقاد والمعاصرون**، دار نهضة مصر، (د.ط).

ابن منظور، جمال الدين أبو محمد بن مكرم (د.ت): **لسان العرب**، تحقيق يوسف حينا، ط1، م12، دار الكتب العالمية، بيروت، (د.ط).

الموسى، سليمان وآخرون (1999م): **محمود سيف الدين الإيراني -سيرته وأدبه- المحور الرابع التاريخي البيلوغرافي**، وزارة الثقافة، عمان، (د.ط).

موير، إدوين (د.ت): **بناء الرواية**، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ط).

نجم، محمد يوسف (1989م) : **فن القصة**، (د.د)، بيروت، ط1.

نصر الله، إبراهيم (2001م): **أفق التحولات في القصة القصيرة -شهادات ونصوص-**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (د.ط).

نصار، حسني (1977م): **صور ودراسات في أدب القصة، مكتبة الأنجلو المصرية**، القاهرة، (د.ط).

هلال، محمد غنيمي (د.ت): **الأدب المقارن**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط3.

هلال، محمد غنيمي (د.ت): **قضايا معاصرة في الأدب والنقد**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ط).

هوفمن، فردريك.ج (1961م): **القصة الحديثة في أميركا، ترجمة** بكر عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط).

أبو هيف، عبدالله وآخرون (1994م): **القصة القصيرة في الأردن -وموقعها من القصة العربية** - وزارة الثقافة، عمان، ط1.

ولسن، كولن (1981م): **المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة** أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط5.

وليامز، ديموند (1963م): **المسرحية من إبسن إلى إليوت**، فايز إسكندر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، (د.ط).

ويليك، رينيه ووارين أوستن (1985م): **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط3.

ياغي، عبد الرحمن (1981م)، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث –من أول النهضة – حتى النكبة**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2.

ياغي، عبد الرحمن (1980م): **في الجهود المسرحية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

ياغي، عبد الرحمن (2002م): **المحاولات التمثيلية في فلسطين والأردن**، وزارة الثقافة، عمان، (د.ط).

ياغي، هاشم وآخرون (1972م): **ثقافتنا في خمسين عاماً**، دائرة الثقافة والفنون، عمان، (د.ط).

ياغي، هاشم (1981م): **القصة القصيرة في فلسطين والأردن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.